Louis DIMIER

Faits et Idées de l'Histoire des Arts



PARIS
LIBRAIRIE BLOUD & GAY
3, rue Garancière
1923

Faits et Idées de l'histoire des Arts

LOUIS DIMIER

Faits et Idées de l'Histoire des Arts



PARIS
LIBRAIRIE BLOUD & GAY
3, rue Garancière
1923

AVANT-PROPOS

Je crois être agréable aux curieux des choses de l'art en rassemblant ici plusieurs informations touchant les sujets qui s'y rapportent. Elles ont paru dans différents recueils au gré des occasions qui faisaient de ces sujets une matière d'actualité. Comme ils s'y trouvent envisagés à la lumière d'idées générales semblables, j'espère qu'en plus des faits contenus dans chaque article, on prendra intérêt à la philosophie que le commentaire mêle à ces faits.

Le livre n'a d'unité que celle que cette philosophie lui donne. A vrai dire c'en est une assez considérable. étant donné la variété du fond, qu'un préjugé commun ne cesse de représenter comme une cause de contradiction. Pour bien traiter des matières différentes, vingt auteurs ont écrit qu'il fallait changer de principes. Cependant la raison est une. J'ai cru qu'on pouvait maintenir le même point de vue, à condition de subordonner les divers objets qu'il embrasse. Il y a un esprit de système qui exclut ; il y en a un autre qui égalise ; à la différence de l'un et de l'autre il m'a semblé que l'expérience, qui faisait des parts inégales, avait le moyen de tout concilier. « Χρηστέον πάσαις ταῖς ἁρμονίαις, *dit Aristote.* οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον. Il faut user de toutes les harmonies ; mais ce n'est pas en même sorte qu'on peut se servir de toutes. »

Bref on trouvera la différence des genres accusée dans ce qui va suivre, comme la condition d'une curiosité universelle. Réprouver quelque école au nom de principes abstraits est un abus métaphysique ; la classer au nom des égards que les autres écoles réclament, est l'exercice naturel du goût, la tâche nécessaire du bon sens.

J'ai commencé le livre par les monographies comme une matière de fait palpable. Cela fait comme une première partie. Dans la seconde, c'est le commentaire qui prime. Deux articles de discussion de principes, un exposé de philosophie de l'art, enfin une enquête raisonnée sur une question d'ensemble, celle de l'art chrétien, la composent. Je n'ai pas cru devoir omettre pour finir deux articles de controverse pure, à cause des occasions, retentissantes en leur temps, qui les ont inspirées, et des principes de critique qu'elles exposent.

Ainsi le lecteur pourra parcourir toute la gamme des applications de l'histoire de l'art, non sans profit j'espère, et, si le dessein ne m'a pas trahi, avec plaisir.

Faits et Idées de l'histoire des Arts

FRAGONARD

C'était du temps que florissait le fameux atelier de David, quand les exemples de ce maître réglaient le goût public. Fragonard vit sortir de la fumée d'une chambre d'un appartement qu'il habitait. Il entre dans la chambre, trouve son fils Alexandre qui faisait brûler des estampes. C'étaient toutes celles que, dans le goût de son temps, Fragonard avait amassées.

— Misérable, dit-il, que fais-tu là ?

— Je fais, dit le fils, un holocauste au bon goût.

Dans cette anecdote tient le résumé de cinquante ans d'école française.

C'est un des traits curieux de l'histoire de Fragonard, qu'il ait exercé ses talents sur le déclin de l'ancienne école, et vu de son vivant tomber la mode dont Boucher et lui-même furent les représentants.

Cependant, quand le sort de cette école fut-il plus brillant qu'entre ses mains ? A regarder comme un genre défini la pratique aimable et facile dont ces deux maîtres ont laissé les modèles, tout adaptée à l'ornement des chambres et comme faite exprès pour servir à des trumeaux et à des dessus de porte, qui oserait dire

Paru dans le *Mois*, juillet 1907.

qu'avec Fragonard ce genre est entré en décadence ? Non, la perfection au contraire en est entière chez lui. Nulle faiblesse, nulle fatigue, effet de la routine, ne permet de considérer que cet art est mort d'épuisement. David l'a tué en pleine vigueur, en plein succès. Ce qu'on va lire n'est pas l'histore de la vieillesse d'un genre, mais en dépit du terme que l'événement lui assigne, celle de son charmant rajeunissement.

*
* *

Grasse est le pays des roses et de Fragonard ; mais ses parents le menèrent jeune à Paris, où de l'argent perdu dans l'entreprise de la première pompe à feu les attira, par l'espoir de réparer leur fortune.

De bonne heure on se résolut à lui faire apprendre un métier pour lequel il montrait le goût le plus décidé. C'était vers 1750, temps auquel il eut ses dix-huit ans. Chardin le reçut, et le jugea incapable. C'est qu'il n'est pas de pratique qui, plus que celle de Chardin, dût répugner à ses talents. Il étudiait beaucoup dans les églises de Paris, vides aujourd'hui, regorgeant en ce temps-là de ce qu'un siècle et demi d'art florissant y avait entassé en peinture, et que n'avaient ruiné ni les révolutions ni les architectes restaurateurs.

Un grand nombre, décorées dans leurs parties neuves de tableaux peints selon le style de Lemoyne, présentaient au jeune homme les enseignements mêlés du Corrège et de Piètre de Cortone, du Baroche, de Lucas Giordano et de Vandyck. Le préjugé commun réduit le XVIIIe siècle à la peinture de dessus de porte, à Boucher, à Vanloo, à Natoire. C'est méconnaître sa gamme de

grands décorateurs, en qui l'héritage de Lebrun, enrichi des prestiges d'un coloris plus vrai, d'un machinisme plus adroit, d'un pinceau plus agile, continuaient de fournir à la peinture des voûtes, des coupoles et des tableaux d'autel.

C'est de ceux-là qu'il faut imaginer que Fragonard tira son instruction, recueillant ainsi des enseignements bien plus étendus et variés qu'il n'eût su faire des maîtres dont il devait enfin imiter la coquetterie légère et les proportions confinées.

Ces maîtres et Boucher lui-même ne s'étaient pas autrement formés. Tous, plus ou moins sortis de l'atelier de Lemoyne, avaient puisé dans les leçons d'une pratique bien plus étendue, de quoi suffire à celle qu'on leur vit tenir. Ainsi se soutenait le mérite, à quelques égards profonds, d'un art badin, léger, frivole, dans lequel une critique de surface n'a jamais manqué de relever tous les signes de la décadence.

Fragonard allait copiant en petit les tableaux où l'arrêtait son goût. Il osa porter chez Boucher quelques-unes des esquisses ainsi faites. Celui-ci reconnut la pratique excellente à laquelle lui-même s'était instruit. L'ayant tiré de chez Chardin, il l'employa aux grands ouvrages dont le roi le chargeait pour la manufacture des Gobelins. On sait que Boucher dans ces modèles s'applique à n'employer de couleurs que celles que la tapisserie permet. Une circonstance si particulière concourut à former le talent de Fragonard.

Son maître lui dit enfin : « Concours pour le prix de Rome. » Quoiqu'il n'eût pas suivi les cours de l'Académie, Boucher l'imposa comme son élève. Le jeune homme avait vingt ans. Jéroboam sacrifiant aux idoles

fut le sujet qu'on proposa. Le tableau de Fragonard, gardé à l'Ecole des beaux-arts, obtint le prix contre des concurrents, au nombre desquels était Gabriel de Saint-Aubin.

Natoire dirigeait en ce temps-là notre Académie de France à Rome. Pas plus que Chardin d'abord, il ne sut reconnaître les talents de notre étudiant. L'idée qu'il en prit fut si faible que celui-ci, par une disgrâce singulière, se voit accuser de n'être pas l'auteur du tableau couronné sous son nom. On le menace d'écrire à Paris. Fragonard supplie qu'on accorde quelque temps à sa bonne volonté. En trois mois de temps, au prix d'un labeur obstiné, il se rend capable de faire d'après nature les copies qu'on exigeait de lui, et dont la pratique lui manquait. Natoire lui rendit son estime, à laquelle il dut dans la suite de prolonger son séjour à Rome.

Nous tenons de Fragonard lui-même le récit de l'impression ressentie de ce séjour. Les grands modèles lui firent peur. « L'énergie de Michel-Ange, disait-il, m'effrayait ; en voyant les beautés de Raphaël, j'étais ému jusqu'aux larmes, et le crayon me tombait des mains. »

Avec la vive intelligence que le jeune homme avait de son art, ces paroles marquent un juste sentiment de la disproportion qui rendait comme inutiles à la pratique et aux besoins du temps, les leçons offertes par de tels maîtres. D'autres succéderont à Fragonard, qui croiront faire merveille en remettant l'époque au pas de ces leçons. Des violences faites au goût de leurs contemporains, sortira le faux *classicisme* qui faillit tuer la peinture. Fragonard discerna bientôt des modèles mieux appropriés. « Je restai, dit-il, quelques mois

dans un état d'indolence que je n'étais plus maître de surmonter, lorsque je m'attachai à l'étude des peintres qui me donnaient l'espérance de rivaliser un jour avec eux : c'est ainsi que le Baroche, Piètre de Cortone, Solimène et Tiépolo fixèrent mon attention. »

Les Goncourt, qui rapportent ces paroles, nomment ces peintres des « décadents ». Une remarque du même genre paraît dans les critiques que Natoire, en envoyant à Paris quelques ouvrages de Fragonard, faisait des préférences de celui-ci : « On craint, écrivait-il, que l'imitation de quelques maîtres ne lui nuise et ne le fasse tomber dans des tons de couleur maniérés. » Et il cite « plusieurs demi-teintes trop bleues, et d'autres aurore », dont il attribue le méfait à une imitation indiscrète du Baroche.

Un certain préjugé moderne ne nous rend que trop enclins à abonder dans les sens de ce reproche. Remarquons à la décharge des maîtres dont il s'agit, que le plus clair effet du soin que prit David d'en interdire l'imitation, fut d'obliger enfin à se passer de la peinture pour orner les appartements : ce qu'on taxait de décadence s'étant trouvé seul capable d'y convenir. L'art prétendu plus pur dont on s'engoua, n'eût su venir à bout du moindre dessus de porte. Le bon goût restauré eut cet illustre effet de faire renoncer à la décoration. Considérant cela, n'hésitons pas à louer la manière dont Fragonard sut s'appliquer les leçons de l'Italie. Un seul de ses contemporains devait mieux faire en ce sens : c'était Reynolds ; mais il ne visait pas au même but.

A cette époque, un amateur que ce voyage a rendu célèbre, l'abbé de Saint-Non, parut en Italie. Chacun

connaît le magnifique ouvrage dont cet abbé dirigea l'impression, où se trouve décrit et figuré ce qu'il avait remarqué dans ses courses à travers le royaume de Naples et la Sicile. Il employa à ces figures tout ce qui voulut l'accompagner parmi les peintres français de séjour à Rome.

Fragonard et le peintre de paysage Hubert Robert furent ses compagnons les plus intimes et ses conseillers les plus assidus. Pendant deux ans, de 1759 à 1761, ils ne quittèrent pas l'abbé de Saint-Non. Ils le suivirent par les galeries de Rome et dans les autres parties de la péninsule, à Bologne et à Venise. L'abbé de Saint-Non gravait à l'aquatinte les dessins qu'il tirait de partout. Fragonard gravait à l'eau-forte. En outre les collections des amateurs sont pleines des dessins qu'Hubert Robert et lui ont rapportés de ces voyages : monuments antiques et modernes, sites et vues pittoresques, ruines, jardins, tableaux, objets d'art de tout genre tracés d'une excellente manière.

Tels sont les traits qui mettent dans une réputation unique pour cette époque le séjour du maître en Italie. On ose à peine y joindre les envois commandés par sa qualité de pensionnaire du roi, dont le principal fut un Lavement des pieds.

En même temps, il commençait, paraît-il, à peindre pour quelques amateurs de Paris, dans le genre léger qui devait assurer sa renommée. L'Enjeu perdu remarqué au passage à la vente du docteur Aussant, en est le premier échantillon connu.

Fragonard rentra à Paris peu avant 1765. Il avait trente-deux ans et un renom commencé. La gloire lui vint presque aussitôt, par l'effet d'une commande

royale, celle du fameux tableau du Grand-Prêtre Corézus qui se sacrifie pour sauver Calirrhoé.

On sait que ce tableau est au Louvre. Ses grandes dimensions, le sujet historique, se joignent à son mérite pour le signaler au milieu de l'œuvre de Fragonard. On le vit au Salon, où chacun l'admira. Le roi le paya 2.400 livres. On le copia en tapisserie, et, sur cette preuve de ses talents, l'Académie reçut l'artiste comme agréé.

*
* *

Il faut imaginer ce qu'était, quand Fragonard revint de Rome, la situation de peintre à Paris. Outre la vogue de l'art parmi les amateurs, il faut compter le besoin toujours croissant que le luxe des appartements faisait sentir de ses productions.

Ce que nous appelons style Louis XVI avait alors remplacé celui qui régna depuis la Régence, et qui prit fin bien avant la mort de Louis XV. Loin de réduire la part des peintres, ce changement de style la redoublait, à cause de l'habitude croissante de peindre, outre les dessus de porte, les panneaux de la boiserie, de diverses figures et ornements. Il faut ajouter le train de dépenses auquel la société s'abandonnait, et dont les hôtels neufs de la chaussée d'Antin, folies de banquiers et d'actrices, allaient bientôt faire voir l'extrême éclat.

Le public attendait avec curiosité une suite à Calirrhoé, et il est sûr que le peintre eut des Gobelins commande d'un pendant de ce tableau. Mais on peut prendre l'idée de celui qu'il porta au Salon de 1767, par la critique de Diderot, qui l'appelle « une omelette bien

douillette, bien jaune et bien brûlée. » Diderot n'entend rien à la peinture ; suffit qu'il rend à l'imagination quelque chose des jaunes soufre et des ombres ambrées dont Fragonard avait composé sans nul doute quelque mythologie à la mode. On s'étonna qu'un brillant succès comme celui de la Calirrhoé dans le genre de la grande peinture, n'y eût pas fixé Fragonard. Sa carrière connue nous ôte cet étonnement. Habile à tout, on n'imagine pourtant pas de plus propre emploi de ses pinceaux que celui qu'il leur donnait cette fois.

Avec quelle approbation ce fut, des commandes du roi pour Bellevue nous l'apprennent. C'étaient deux dessus de porte, l'un de la Nuit sous la figure de Diane, l'autre du Jour sous celle d'Apollon. Ces commandes ne sont pas les seules dont on vit alors la couronne l'honorer. Trois ans plus tard, nous savons qu'il devait deux tableaux aux petits appartements de Versailles.

Chose à retenir, on laissa cette fois le choix des sujets à Fragonard. Il est permis d'y voir l'effet de certains ménagements, dont on voulait prévenir et rattacher son caractère irrégulier. Il l'était dans sa vie et dans ses productions. Entre plusieurs attestations du fait, il faut noter que pas un des cinq tableaux demandés par le roi après Calirrhoé, ne fut livré. Le peintre s'excusait sur ce qu'il eut à faire dans le même temps, pour Mme Dubarry.

Celle-ci meublait alors et décorait Louveciennes. Quatre dessus de porte déjà faits de Fragonard furent achetés par elle du peintre Drouais dans ce but. Puis elle demande à notre artiste quatre autres tableaux. C'étaient les quatre Ages de la Vie. Fragonard les

entame, là-dessus se brouille avec la favorite. et retire l'ouvrage dans son atelier.

En 1770 meurt Boucher. Tout ce qu'il rassemblait de suffrages, groupait de protecteurs et recueillait de commandes, ne pouvait qu'aller à Fragonard, si, par un labeur régulier et une sûreté de relations égales, Fragonard eût su les fixer. Mais le caprice eut toujours trop de part à sa conduite. Héritier de toute la gloire du maître, il s'en fallait qu'il dût fournir une carrière aussi pleine et gagner tant d'argent.

Bergeret, protecteur de Boucher et l'un des plus gros financiers de ce temps, l'adopta. Guimard la danseuse l'appela à la Chaussée d'Antin pour peindre son salon de Terpsichore. Un panneau chez M. Groult, qui représente cette danseuse en bergère d'opéra, le pied visé par la flèche d'un amour, provient peut-être de cette décoration, qui ne fut non plus jamais achevée.

— Monsieur le peintre, disait la Guimard, cela ne finira-t-il pas ? C'est impossible !

A la centième fois, Fragonard répondit :

— C'est tout fini.

Puis il laissa là l'ouvrage, que David reprit après lui.

Entre temps (l'année 1769), il avait épousé la fille d'un distillateur de Grasse, venue à Paris pour peindre. et qui fut d'abord son élève. Elle amena bientôt de son pays une sœur plus jeune, curieuse de peindre plus qu'elle encore, et qui se joignit à leur ménage. Cette jeune sœur est Mlle Gérard.

Mme Fragonard peignait des éventails et des portraits en miniature. Mlle Gérard marcha audacieusement dans le propre sillon du maître, dont elle offre dans ses œuvres un reflet non moins authentique que Mlle Le-

doux de celle de Greuze, Constance Mayer de celle de Prudhon.

L'amitié de Bergeret fut cause que Fragonard partit de nouveau pour l'Italie, en 1774. De combien de parfaits dessins ce nouveau voyage, entrepris avec sa femme et le financier, fut l'occasion, on l'imagine. Mais il eut pour effet de brouiller celui-ci et le peintre. Nous en avons le récit de Bergeret lui-même, avec l'éclat qui le termina. Il fallut que Bergeret payât trente mille livres une malle de dessins de Fragonard, qu'il avait d'abord prétendu garder pour les frais du voyage.

Fragonard quitta Bergeret pour devenir le protégé de Beaujon. Ces noms dorés sont comme un résumé de l'époque. Ils nous reviennent tout chargés des souvenirs des bronzes ciselés de Gouthière et de Forty, des ébénisteries de Jacob, des pâtes tendres de Clodion et de Boizot, des arabesques de Rousseau de la Rothière, des mythologies de Fragonard.

Il exposait alors avec assiduité, non plus au Salon de l'Académie, mais à celui du fameux Pahin de la Blancherie, qui faisait courir tout Paris. Ses miniatures, dessins, gouaches, aquarelles, n'y avaient pas moins de vogue que ses toiles. La facilité qu'il avait à toutes choses dans le domaine de l'art lui donnait les moyens constants de réveiller le goût du public en sa faveur.

Beaujon, voulant tracer de nouveaux jardins autour de sa maison du Roule, venait d'en confier le dessin à notre artiste. Celui-ci se souvint d'Hubert Robert, grand dessinateur de jardins à l'époque, et des fantaisies qui germèrent en même temps dans leurs imaginations pareilles, au temps du voyage d'Italie.

Un tableau de verdure et de ruines romantiques, d'eaux plates et de vastes pelouses, de ruisselets et de rochers, sortit de terre en quelques mois. L'enchantement et la jalousie furent tels, que Bergeret redemanda les bonnes grâces de Fragonard. Celui-ci consentit à décorer Cassan, maison de campagne que le financier avait près de l'Isle-Adam, dans le même style.

Dans une fortune si bien établie, dans une renommée triomphante, il est remarquable que le détail suivi des travaux de Fragonard échappe. Les nombreux ouvrages de sa main qui, de Walferdin à Marcille, ont illustré les collections du siècle écoulé, sont sans chronologie comme sans histoire. Un point seulement est mis en fait par leur qualité et par leur abondance, c'est la grande place occupée en son temps par le maître. On sait que l'étranger en ressentait quelque chose. Ainsi un banquier de Bruxelles nommé d'Aoust achetait plus tard de ses dessins. On sait encore bien plus que l'illustration en profitait. Choffard a gravé d'après lui les vignettes de deux ou trois titres pour l'ouvrage de l'abbé de Saint-Non ; et rien n'est si célèbre que les dessins qu'il donna pour l'édition des contes de Lafontaine, quoiqu'ils n'aient jamais été tirés.

On voit qu'il avait commencé des figures pour les Contes moraux de Marmontel. La pratique qu'il avait lui-même de la gravure put lui rendre aisé ce travail à destination des graveurs. Don Quichotte et le Roland furieux donnèrent lieu de sa part à d'autres commencements, et cinq sujets à la pierre noire figurent dans certain catalogue comme destinés aux *Veillées du château.*

* * *

J'ai dit de quelles écoles était fait le talent répandu dans ces divers ouvrages.

Si on le compare à celui de Boucher, qui le précéda dans la faveur publique, on y trouvera moins de solidité, plus de facilité et de grâce. Il y a dans Fragonard une finesse et un feu qui enlèvent l'applaudissement, une tendresse de coloris, une légèreté de pinceau, qui semblent porter le genre à son comble de perfection. Boucher use du vermillon volontiers, Fragonard du jaune soufre plus volontiers encore ; dans le plus grand lâché de son exécution, les chairs de l'un retiennent les tons chauds et sanguins qui l'ont fait appeler « le bâtard de Rubens » ; l'autre, dans ses morceaux les plus soignés, leur conserve un blanc de nacre, un reflet argentin, cause d'une sérénité d'effet incomparable. Ses tons frais, vaporeux, d'une douceur exquise, d'une harmonie douce et fuyante, lui venaient du Baroche, le peintre dont Reynolds disait que les personnages étaient nourris de roses. Ils lui viennent aussi de Murillo, dont l'agréable coloris enchanta le XVIIIe siècle.

A ne compter pourtant que ces influences, on ne connaîtrait pas tout Fragonard, on n'en connaîtrait pas le plus surprenant et le plus rare : je veux dire l'imitation de Rembrandt, retrouvée partout dans son œuvre.

Boucher n'avait connu que l'effet divisé qu'enseignent les tableaux de Rubens, l'usage des reflets multipliés, qu'il aiguisait d'une transparence de rubis et de pierre précieuse. On n'étudiait alors que les Flamands

et le Corrège. De l'influence de ces maîtres sort presque toute l'école des peintres français de la première moitié du siècle. Les Pays-Bas du Nord étaient à peine connus. Excepté Gérard Dou, Miéris et Netscher, le gros du public avait à peine l'idée de l'école qu'ils avaient formée. On ne savait de Rembrandt que le nom.

Seuls, quelques amateurs formaient dans le silence, dont s'entourent volontiers les passions singulières, des collections de cette école. Trente ans durant, ils préparèrent la vogue qui devait se déclarer dans la suite du siècle pour Terburg, Metzu et Wouwerman, pour Van der Heyden et Ruysdaël. Le temps vint enfin où les cabinets de Crozat, de Gaignat, de Caulet d'Hauteville de Blondel de Gagny, exposèrent comme des joyaux toutes les œuvres de ces différents maîtres. La fin de Louis XV et le règne de Louis XVI marquent, du côté de la couronne, les principales acquisitions en ce genre dont notre Louvre se vante.

Rembrandt eut dans tout cela la part qui revenait au plus grand maître de l'école. Les amateurs recherchèrent ses œuvres ; la critique commença d'en donner le commentaire ; peu de peintres pourtant l'imitèrent. Le genre de peinture à la mode semblait mal s'en accommoder.

Mais le souple talent de Fragonard était de ceux qui s'assimilent toutes choses. La nouveauté du maître du Tobie et du Ménage du menuisier le piqua. On eut l'étonnement de voir le mérite sévère, aussi confiné que profond du Hollandais, amalgamé soudain dans la pratique alerte, galante et tapageuse du décorateur parisien. Des beautés voyantes et piquantes se nourrirent de cette flamme austère. Les leçons d'une analyse

ardue, aussi monotone que puissante, servirent de merveilleux appoint à cette faconde allante et légère.

Ne demandez pas d'où vient ce que les Goncourt appellent le miracle de Fragonard.

« L'homme de ces tendres esquisses, disent-ils, qui donne aux chairs le glacis bleuâtre ou verdâtre de chairs qu'on voit au travers de l'eau, qui fait de ces femmes des fleurs noyées, ce même Fragonard jette tout à coup des tons animés, le coquelicot, le soufre, la cendre verte, s'emporte dans une gamme de tapage, met le feu à ses couleurs, pique sa toile d'éclairs, et de cette main, qui tout à l'heure glissait et coulait, empâte de telle façon, que la trace de son pinceau reste comme l'indication de l'ébauchoir sur la glaise. »

Ne demandez pas d'où vient ce prestige et ces ressources, que ni les Français, ses exemples, ni les Italiens, ses maîtres, n'étaient capables de lui fournir ; ils lui viennent de Rembrandt ; ils sont dans sa peinture l'effet magnifique et imprévu du culte que les amateurs du temps payaient à ce maître.

La pénombre ambrée de Fragonard, le sourd éclat qu'il donne aux chairs dans la demi-teinte, jusqu'aux touches savamment brutales dont il accuse sur une main, sur une chevelure, sur un bout d'étoffe, l'éclat du jour, tout cela est pris et adapté de Rembrandt.

Chacun a remarqué ce que tient de ce dernier, pour la distribution de lumière, le tableau de Calirrhoé. Mais la Liseuse de la collection Cronier, mais surtout la Femme à la lettre, follement payée 400.000 francs à la vente de cet amateur, accusent cette influence bien davantage et par des traits bien autrement profonds.

Voyez au Louvre ces tableaux d'un seul personnage : l'Inspiration, la Lecture, etc. Ces tons d'ambre et de topaze, toute la gamme des jaunes bruns s'enfonçant par degrés dans les profondeurs chaudes et vibrantes du bitume, c'est le souvenir de Rembrandt, c'est Rembrandt lui-même. Il n'est pas jusqu'à l'indécision de ses contours, au lâché de son dessin fuyant dans la diffusion de sa lumière qu'on ne trouve imité dans la Leçon de musique.

Et à travers tout cela, c'est l'agrément, c'est le charme rapide, c'est la pratique spirituelle et légère, qui brillent et étincellent dans le nom de Fragonard. Manière parfaitement adaptée à la mythologie galante, au paysage d'opéra, à la paysannerie mutine et poupine où se complaisent ses pinceaux.

Fragonard n'a pas peint peut-être moins de scènes campagnardes que de sujets de la fable. Il en possède à fond le matériel, le personnel, le mobilier. Ses granges, ses basses-cours, ses chemins creux, ses futaies, ses haies villageoises, ses charrettes de ferme, ont la plus pittoresque et la plus franche allure. Plus grand paysagiste que Boucher, observateur plus avisé des mœurs et de la vie champêtre, le peintre de la Guimard et de Mme Dubarry semble avoir ramassé le pinceau d'Oudry et l'essentiel des traits charmants, démarches et costumes, dont celui-ci, dans une édition fameuse, avait illustré les fables de Lafontaine.

Et ce dont on ne sauait trop louer le maître, c'est qu'il n'y joint aucune des intentions prêcheuses, aucun des traits réformateurs, dont la pédanterie révolutionnaire emplissait alors les cervelles,et qui s'étalent ridiculement dans les tableaux de son contemporain Greuze.

Cependant il était philosophe. Il vénérait Rousseau, dont le tombeau romantique, ornement de l'île des Peupliers, dans les jardins d'Ermenonville, sert de thème à ses pinceaux. Il admirait Franklin et le vers célèbre :

Eripuit cœlo fulmen sceptrumque tyrannis.

Mais tout cela chez lui ne touche point à l'art, n'en corrompt pas la source, n'en gâte pas la pratique rigoureusement traditionnelle presque dans tous ses ouvrages.

On voudrait n'avoir point affaire d'un autre reproche de corruption. Il concerne les mœurs, dont il est à regretter que ce maître n'ait pas gardé le respect.

Son œuvre, digne à tant de titres d'éloge, est une des plus libertines qu'il y ait. A cet égard, il empire Boucher même, dont les ouvrages exposés au public ont toujours observé les convenances. Un mélange de cynisme et d'impertinence pousse Fragonard à jeter sous les yeux de tous ce qu'un petit cercle d'amateurs libertins réclamait de peintres sans honneur. Gardons d'y voir un trait du siècle ; avouons seulement que pas un peintre au monde n'a passé d'un air plus insouciant, avec plus de tranquille impudence, les bornes assignées par le souci des mœurs, jusque dans les mythologies, aux communes productions de l'art.

*
* *

Peu de peintres ont attaché moins que lui d'importance au sens intellectuel du sujet qu'il traitait. Au sein

de l'école Française, cela ne laisse pas de se remarquer. Ce qu'il a fait en ce genre n'était que pour l'amateur. Son souci, quand il suit sa pente, ne va qu'au détail pittoresque.

Curieux de renouveler ce détail, nul plus que Fragonard ne donna dans la mode de ces tableaux vêtus à l'espagnole, où se complut le pinceau de Vanloo. La fraise, la toque et les crevés en font l'attirail principal.

Un témoignage du temps rapporte que Mme de Pompadour avait donné le conseil d'y recourir. « Ennuyée de ne voir que des Alexandres, des Césars, des Scipions, des héros grecs et romains, elle a levé la difficulté en engageant M. Vanloo à traiter pour elle le sujet espagnol qu'on voit si agréablement rendu. » Ce genre de l'espagnolerie fit une fortune. En même temps qu'aux peintres de genre, elle servit pour les scènes d'histoire. On en illustra la Henriade, et les peintres qui peignaient en ce temps-là à Saint-Lazare l'histoire de saint Vincent de Paul en empruntèrent leur couleur locale. Cet usage s'étendit si loin que le moyen âge lui-même en eut affaire. Charles V et Duguesclin, comme Henri IV et Bayard, portèrent la toque et les crevés.

Ainsi se constituaient les approches, ainsi se préparait l'éclosion du fameux style *troubadour*. On ne manquera pas de trouver piquant que Fragonard y ait sa place. C'est dans ce genre qu'il a peint sa Leçon de musique et les grandes figures à mi-corps dont j'ai parlé et qui sont dans la salle Lacaze, au Louvre.

Mieux encore, une suite de portraits de la maison de Bourbon qui sont à Chantilly, œuvre de Fragonard, en partie copiée d'originaux anciens, débute par un Charles de Bourbon de fantaisie. Ce portrait est tout à

fait du genre des tableaux de Brenet et de Barthélemy, représentant des scènes du temps de la Ligue, qui tiennent si bien leur place au musée de Versailles.

A ce genre de scènes familières, notre artiste en joignit bientôt une où la fantaisie a moins de part, tout engendrée de l'imitation exacte.

Elle était suggérée par la vogue des tableaux hollandais dont j'ai parlé. Terburg et Metzu plurent si fort qu'on ne rêva plus que de les copier. Trois espèces distinguent les tableaux de genre issus de l'école hollandaise, que le vocabulaire même du temps nomme *conversations*, *cuisines* et *cabarets*. Ce n'est pas ici le lieu de parler des deux dernières. Fragonard se piqua d'imiter le genre dit des conversations. On vit revivre sous son pinceau la robe de satin, le caraco d'hermine des bourgeoises de Deventer et d'Amsterdam, tout un costumage et toute une mise en scène inspirés des deux maîtres qui firent la vogue du genre.

Les Goncourt ont blâmé cette fantaisie du maître. Rien n'est moins justifié que ce blâme. Ils allèguent les tableaux détestables de Boilly, qui relèvent en effet de cette même imitation. Mais Boilly déshonore tout ce qu'il a touché, et ce qui subsiste en ce genre de Fragonard est d'une exécution charmante. L'imitation des meubles et des étoffes, moins forte, moins saisissante que celle de ses modèles, ne laisse pas d'y être poussée dans le même sens avec infiniment de bonheur. Une fois de plus, la souplesse des talents du maître trouve sa confirmation dans ses ouvrages : tellement qu'après avoir tiré du plus grand maître de l'école hollandaise le plus imprévu de ses prestiges, il lui resta de quoi saisir et rattraper dans leur minutie, dans leurs effets d'in-

time réalité, les peintres les plus délicats de cette école.

C'est en ce genre des conversations que s'exerçait près de lui Mlle Gérard. Bien autrement douée pour la peinture que Mme Fragonard, sa sœur, elle s'entendait à tirer d'un si excellent maître ce qu'il avait de plus propre aux talents de son sexe. Fragonard se plaisait à l'instruire, et l'œuvre de cette élève docile figura bientôt comme un prolongement de son œuvre, dans un genre qu'il ne fit qu'essayer.

Mme Fragonard s'adonnait uniquement aux petits ouvrages de la peinture. Lui-même touchait avec un succès admirable le genre de la miniature. M. Pierpont Morgan en possède des échantillons incomparables : ouvrages voisins de ses gouaches et de ses dessins rehaussés, que les amateurs d'aujourd'hui se disputent et s'arrachent.

Ainsi vivait en famille notre artiste, dans la satisfaction tranquille que donne un succès incontesté. Ses familiers l'appelaient Frago, nom dont il a signé plusieurs de ses tableaux. Tantôt à Paris, tantôt aux environs de cette ville, il se plaisait, entre sa femme et sa belle-sœur, à augmenter l'agrément de ses maisons en les décorant de ses ouvrages. Il habita Carrières-sur-Seine et Petit-Bourg. Plus tard, en 1792, ayant hérité d'une maison à Grasse, il y porta les panneaux commencés pour la maison de Mme Dubarry à Louveciennes.

La Révolution ne devait pas être favorable à Fragonard. Sa clientèle y devait périr, et jusqu'au goût qui l'avait fait naître. Lui-même devait y perdre un milieu favorable, le train de suggestions quotidiennes,

dont une œuvre comme la sienne ne pouvait pas se passer.

Cependant, les idées qu'il eut ne l'en rendaient pas trop ennemi. Quand quelques femmes d'artistes allèrent sacrifier sur le bureau de l'Assemblée ce qu'elles avaient de bijoux à la patrie, Mme Fragonard fut du nombre avec Mme David. De son côté, lui-même ayant peint la Bonne mère, il la dédiait « à la patrie ». David, chez qui son fils étudiait et qui pouvait tout sur les ministres, le fit nommer conservateur du Musée. Il fut aussi plus tard membre du jury des arts, sous la présidence de Pache ; humiliant abaissement, mais garantie précieuse pour un homme dont on ne dut pas manquer de taxer la peinture d'incivisme.

Ce reproche le rendit suspect. Le ministre lui ôta sa place. Les finances révolutionnaires réduisirent de deux tiers ses rentes. Renonçant au genre qui fit sa gloire, le pauvre Fragonard s'évertuait à dessiner des Sénats de Rome délibérant, et des Temples de Janus fermés.

Il se retira à Grasse, et passa la Terreur dans la maison qu'il y avait. Il en peignit pour sa défense l'escalier d'emblèmes révolutionnaires : triste témoignage de l'abaissement où ce régime réduisait toutes choses et confondait toutes les élites, celles de la naissance et celles du talent. Le pinceau qui traça tant de figures charmantes s'employait à placer des signes maçonniques, des symboles de la liberté et de la loi, en accompagnement des visages de Robespierre et de l'abbé Grégoire.

Cet escalier républicain compte au nombre des dernières œuvres de Fragonard. On le vit revenir à Paris

et y prolonger sa carrière de quelques années, sans profit pour sa gloire. Son caractère était demeuré aimable, sa santé robuste. Il mourut du froid causé par une glace prise un jour de chaleur, au retour d'une promenade au Champ de Mars.

C'était le 22 août 1806. Quinze ans de changement dans les mœurs l'avaient si bien fait oublier que le *Journal de l'Empire* n'annonça même pas sa mort. Mis à part ce que son fils, en dépit de David, n'a pas laissé de tenir de lui dans ses ouvrages, son talent ne laissait l'ombre d'une postérité que dans les tableaux de genre de Mlle Gérard, qui lui survécut plus de trente ans.

NOTE. — J'ai eu le plaisir depuis cet article écrit, d'enrichir l'œuvre de Fragonard d'un ouvrage de sa main jusque-là méconnu. C'est un album de poche mesurant de hauteur 17 cent. sur 11 de large, relié en veau, tranche rouge, de 83 feuillets contenant 67 croquis à la mine de plomb paysages et figures diverses.

Cet album est maintenant à M. David Weill. Il a figuré en 1921 à l'exposition Fragonard.

CARPEAUX

On a fêté Carpeaux l'année dernière par une exposition de quelques-unes de ses œuvres au Salon d'automne. Depuis, Mme Carpeaux sa veuve est morte, et cette mort aura pour résultat de faire cesser une servitude qui pesait sur la reproduction des ouvrages du maître. Ces événements, minimes en soi, n'en ont pas moins cette importance, que, ramenant sur Carpeaux nos souvenirs, ils ont obligé de constater combien son prestige dure toujours, combien les années y ajoutent même.

Cette durée d'une gloire récente dont personne n'a fait son affaire, qui n'aura été pour personne un moyen de se pousser dans le monde, qui ne cadre qu'imparfaitement aux théories d'art du moment, gloire que la famille du mort n'a rien fait pour défendre, qu'aucune publication luxueuse, aucun trust des marchands n'a soutenue, est un spectacle digne d'attention. On peut y voir une preuve de la grandeur des talents. La vérité est que ces talents sont de ceux qui dominent le siècle défunt, et que le récit de leur succès fait un des plus curieux chapitres de son histoire.

Paru dans le *Mois*; mai 1809.

*
* *

Chacun sait que Carpeaux naquit à Valenciennes. Cette capitale du Hainaut français, qui tint longtemps un premier rang dans les écoles des Pays-Bas, depuis illustrée par Watteau, par Saly, par de moindres renommées comme Eisen et Pater, n'avait pas cessé, quand Carpeaux vint au monde, de revendiquer la gloire de produire des artistes. Les talents naissants de Carpeaux ne pouvaient donc manquer d'être aperçus.

Ils le furent dans l'école d'architecture de Valenciennes. Aussi l'envoya-t-on étudier à Paris, malgré le peu d'aisance de sa famille. Carpeaux était fils d'un maçon que le grand nombre de ses enfants réduisait à un état voisin de la pauvreté. On n'en plaça pas moins l'enfant dans l'école de dessin fondée au XVIIIe siècle par Bachelier, et qui, sous le nom de Petite Ecole, n'a cessé de former depuis son origine des artistes du plus grand talent.

Carpeaux avait alors dix ans. C'était en 1837. Belloc, ami de Géricault, dirigeait alors la Petite École. Il distingua l'enfant et lui permit bientôt de suivre les cours de dessin à titre de sculpteur. Carpeaux modelait comme on respire. Le toucher de l'artiste était si bien son fait qu'il s'exerçait à modeler les yeux bandés. Comme tous les artistes vraiment nés, il n'avait pas moins soif d'idées que de pratique. Il lisait les *Recherches sur l'Art statuaire* d'Émeric David, qui lui furent prêtées. Il s'éprit de Jacotot, maintenant oublié, dont une petite secte enthousiaste célébrait alors la doctrine de « l'unité du sentiment ».Un peintre son compatriote,

Victor Liet, la lui fit connaître. Des ardeurs allumées en lui par Jacotot sortit, en 1843, un Joseph retrouvant la coupe de Benjamin, que le jeune homme porta chez Rude. Il était alors âgé de seize ans.

Notre génération a beaucoup vanté Rude, pour des motifs trop souvent étrangers à l'art proprement dit. Le sublime de ses idées est un titre fragile ; ce qui n'est pas contestable, c'est la science et l'adresse avec lesquelles il a traité plusieurs morceaux. Carpeaux fut admis à ses leçons. On aimerait à croire que la belle maîtrise d'exécution de notre artiste tint quelque chose de son commerce avec Rude ; cependant il ne faut pas oublier qu'il ne passa que huit mois chez ce dernier.

Il avait quitté la Petite Ecole. Il cherchait au hasard ses moyens d'existence : tantôt courant le quartier du Marais pour y offrir aux fabricants de bronze quelque modèle dressé par lui, tantôt rencontrant des emplois plus réguliers de ses talents. Un petit bronzier le prit à deux francs par jour. Michel Aaron, gros fabricant, l'occupa à grandir des figures de Carrier-Belleuse. Une carrière s'ouvrait devant lui, faite de cette besogne spéciale : il en eût certainement vécu. mais elle était médiocre, et le méchant goût du temps achevait de la rendre indigne d'un véritable artiste. De plus hautes ambitions arrachèrent Carpeaux à ce gagne-pain qui lui venait.

A vingt et un ans, en 1848, il repartit pour Valenciennes, et, pour la première fois, trouva dans un avocat de cette ville, M. Foucart, un protecteur de ses talents.

M. Foucart mêlait à l'admiration des théories d'Auguste Comte le fond d'idées humanitaires que professa sous la Restauration l'opposition républicaine. Il

s'était fait un cabinet tout à l'honneur de Béranger, où le peintre Bruno Chérier de Valenciennes avait représenté les chansons du poète. Carpeaux fut invité à couronner cet ensemble de la Sainte Alliance des peuples en bas relief. L'ouvrage est à présent au musée de Valenciennes. Son authenticité est certaine ; on n'en saurait dire autant de deux vantaux de porte de la rue de Famars, qui sont attribués à notre artiste.

Un autre de ses compatriotes, M. Beauvois (dont on connaît de sa main l'admirable buste en bronze), notaire, conseiller général, obtint du département du Nord une pension de six cents francs pour Carpeaux. Pour un homme élevé pauvrement et dont la vie à Paris avait été excessivement frugale, cette somme était un grand encouragement.

Carpeaux repartit pour Paris. Il rentra dans l'atelier de Rude. Les biographes assurent que ce dernier, conscient de son peu de crédit pour pousser ses élèves dans le monde, l'envoya bientôt chez Duret, en lui disant : « Il ne vous apprendra rien, mais il vous sera utile. » Cependant, Carpeaux lui-même vantait les leçons qu'il avait reçues de Duret : « la belle tournure des masses, la clarté de l'ensemble, la pantomime expressive dans les motifs simples, s'élevant jusqu'à la pompe dans des motifs apprêtés et compliqués ».

Sa carrière de sculpteur était dès lors fixée. Duret l'employa aux ornements sculptés du salon des Sept Cheminées au Louvre. Il concourut pour le prix de Rome avec un Achille blessé, mais sans pouvoir l'obtenir encore. Une statuette du chanteur Bataille dans le Chevrier du Val d'Andorre montra l'impromptu de ses talents. En 1851, il fut nommé répé-

titeur à la Petite Ecole où il avait appris son art.

Chargé d'un cours d'anatomie, il s'appliqua lui-même à s'y perfectionner. De même que Michel-Ange, il travaillait la nuit. A plat ventre sur le plancher de sa chambre, il y traçait à la craie d'innombrables figures, qu'il répétait le jour à ses élèves. En même temps, il ne cessait de reprendre chaque année le concours de Rome, gagnant à chaque fois quelques points. Il concourut aussi pour la tête d'expression en 1852. Curieux des événements du temps, à la représentation desquels il souhaitait d'employer son art, il se fait engager un soir par le chef de claque de l'opéra et obtient d'être placé en face d'Abd-el-Kader, qui assistait au spectacle. Cette soirée lui fournit les études nécessaires au bas-relief qui représente l'Emir rendu à la liberté par Napoléon III.

Il avait le projet de le faire agréer de l'empereur et d'en obtenir la commande en marbre.

Le plâtre terminé fut exposé au salon de 1853, mais si haut que personne ne le remarqua. Comme on attendait justement la visite de l'empereur à Valenciennes, Carpeaux y envoya son ouvrage. Il comptait que la grande salle de l'Hôtel de Ville lui serait un lieu propice à le faire regarder. Le sculpteur Lemaire lui fit refuser cette salle. Quoique son compatriote, il l'avait toujours détesté. L'empereur vit le bas-relief de Carpeaux sur un palier où on l'avait placé, et demanda le nom de l'auteur à Lemaire, qui se permit de ne point répondre.

Napoléon se rendait à Lille. Carpeaux y vole, muni d'une recommandation de M. Beauvois. Le train qui le portait déraille. Il arrive cependant, obtient de paraître

le soir au bal donné par la ville à l'empereur. Peines perdues : le bal n'eut pas lieu. Le plancher de la salle, en craquant, mit les premiers arrivants en fuite. Toujours courant après l'empereur, Carpeaux arrive à Amiens, parvient après cent contretemps à placer son ouvrage sous le porche de la cathédrale, que la cour devait visiter. L'archevêque permet cette exposition, à condition qu'il ne troublerait pas le cortège. Le cortège fut si peu troublé, que l'empereur cette fois ne vit rien. Enfin, l'artiste obtient d'être placé dans une exposition locale. Le souverain reconnaît le bas-relief, en demande de nouveau l'auteur. Carpeaux cette fois se tenait derrière. Il se nomme. Napoléon sourit et commande le marbre. L'artiste avait satisfaction.

Telle était l'énergie de Carpeaux, sa constance à poursuivre ce qu'il avait résolu. En possession d'une commande de l'empereur, il lui sembla que rien ne dût plus lui résister.

Il en eut une l'année suivante pour le Louvre, que l'architecte Lefuel terminait du côté de la cour du Carrousel.

Entre les mille figures allégoriques dont on décorait le bâtiment, Carpeaux eut à sculpter le génie de la Marine. Une lettre, écrite par lui en 1854, marque qu'il avait alors pour 14.000 francs de travaux. A cela s'ajoutait la commande du buste du secrétaire de l'empereur.

Cela n'empêchait pas qu'il courût le prix de Rome. Le sujet était cette année Hector portant son fils Astyanax dans ses bras. « Je suis reçu, écrivait Carpeaux dans la même lettre, le deuxième au premier essai. Je ne crains pas la seconde épreuve. »

3

Il savait ce qu'il valait ; des circonstances nouvelles ajoutaient cette fois à son espoir ; son attente ne fut pas trompée. Le 9 septembre 1854, le jury des concours lui décernait le prix. Valenciennes le fêta le 22 septembre suivant. Une maladie le retint quelque temps. Enfin Carpeaux put prendre le chemin de Rome. C'était au commencement de 1855 : il était âgé de vingt-sept ans.

*
* *

Les biographes de Carpeaux se sont complu à le dépeindre comme mal récompensé de ses mérites et de ses efforts. Ils nous représentent sa carrière tourmentée par une insuffisance d'éloges et de renommée. Ce qu'il en recueillit n'aurait été que si tard et au prix de peines si grandes, que l'équité ne peut s'en consoler. Le simple exposé des faits prouve que cela n'est pas vrai.

Les débuts de Carpeaux furent rudes, comme il était inévitable pour un homme parti de si bas, dans un siècle où le relâchement des anciens ateliers et la ruine des Académies de province livraient l'artiste pauvre à l'impuissance. Cependant il sortit vite de cet état d'abandon. Bientôt il eut des ressources en rapport avec sa condition naturelle d'ouvrier. Au prix de généreux efforts, mais sans nulle désillusion cruelle, il passa de cette condition à celle d'artiste. Jeune encore, il était apprécié. Le prix de Rome n'était pas le commencement de sa carrière : des succès antérieurs, des études déjà longues, un degré éminent d'avancement dans l'art était le fait de Carpeaux quand il l'obtint. Il partit pour Rome déjà connu et, ce qui manque à la

plupart des artistes, en possession des principes nécessaires pour profiter de ce que Rome enseigne.

Ainsi, de quelque manière qu'on le prenne, à ne considérer que l'art et ses succès, la carrière de Carpeaux fut heureuse. Il est vrai qu'il l'a remplie de ses plaintes ; jamais il n'a cessé de se dire en proie à une fatalité.

Bien avant ses dernières années, qu'assombrissait une santé déclinante, dès le temps de sa jeunesse, dans sa maturité, on le voit parler de la « misanthropie où le malheur l'avait jeté », et se représenter comme « voué à l'ostracisme ». « Paris m'irrite » dit-il ; plus tard, ce sont des réussites prochaines après lesquelles il promet de « dire tout ce qu'il pense » ; ailleurs, c'est un « cercle de fer, dans lequel il est enfermé et qu'il ne peut briser » : tout ceci concernant non pas sa vie privée, mais sa carrière d'artiste.

On peut se demander d'où viennent ces doléances. Elles ne tiennent pas à l'envie, qui n'eut jamais d'accès dans son cœur ; elles ne sont pas davantage l'effet de cet orgueil de *raté*, qui de son temps fut le partage de plusieurs éminents artistes. La cause de ces plaintes doit être cherchée tout entière dans les chimères romantiques qui avaient cours alors, et dans le douloureux état qu'elles entretenaient. Sans culture presque d'aucune sorte, n'ayant eu pour répondre au besoin de son esprit, que quelques livres rencontrés par hasard, n'ayant en somme bien appris que son art, et quant aux idées générales, n'en possédant sur son art même que ce qu'en peut fournir Jacotot, Carpeaux offrait une proie facile à toutes les pompeuses folies qui s'imposaient alors aux imaginations.

La candeur naturelle au petit peuple des villes ache-

vait de l'y livrer sans défense. On en voit le frappant effet dans l'influence que prit sur lui à Rome Soumy, graveur médiocre, prix de Rome en même temps que Carpeaux, et que ces folies depuis conduisirent au suicide.

Carpeaux ne quittait point Soumy. Soumy faisait à Carpeaux l'éloge de Dante, qu'il n'avait point lu. Il enseignait le silence plein de pensées, le sérieux concentré du regard, les froncements de sourcil, les ris amers et toutes les grimaces dont ces gens se croyaient obligés d'honorer en eux la majesté de l'art. Carpeaux l'imitait docilement. Il se peut aussi que dès ce temps-là un corps faible trop soumis aux impressions nerveuses ait ajouté à son hypocondrie.

Cependant le sérieux de l'art était chez lui si grand, ce qu'il y avait acquis d'expérience balançait si bien ces fadaises, qu'on lui vit tenter le genre *fatal* en sculpture, presque sans déchet de ses talents.

Entre les illustres effets que produisit chez deux ou trois générations, au cours du XIXe siècle, l'enthousiasme affiché du Dante, il faut compter le groupe d'Ugolin, gardé jusqu'à ces derniers temps dans le jardin des Tuileries, dont il faisait un superbe ornement. Carpeaux en fit le projet en 1858, désireux de rendre selon les moyens de son art quelque chose de l'horreur tragique qu'inspire un passage du poète. Chacun connaît l'épisode de la tour de la Faim, où le comte Ugolin périt enfermé avec ses cinq fils. On a remarqué avec raison que l'expression terrible de la figure principale, rendue sensible dans le geste encore plus que dans le regard, viole quelque chose du calme et de la sérénité que nous attendons de la sculpture ; mais ce

précepte n'est pas tellement étroit qu'il ait empêché les anciens de produire le Laocoon, aux applaudissements du genre humain.

On ne peut s'empêcher de croire que cet exemple a rassuré Carpeaux dans cet essai. Son ouvrage rappelle l'antique, dont il est comme une transposition, du pathétique gesticulant au pathétique fixe et immobile. Aussi bien n'y a-t-il rien dans l'ordonnance comme dans l'exécution du groupe, qui ne soit d'accord avec la meilleure tradition : tant les folles chimères qu'il paraît avoir entretenues étaient sans effet sur son art. Elles n'eurent pour résultat que de gâter sa vie.

Depuis son arrivée à Rome, Carpeaux n'avait cessé d'étudier Michel-Ange. Les peintures de la chapelle Sixtine accaparèrent son attention. Des dessins de sa main tirés de ces peintures en sont une preuve entre plusieurs. Il est vrai que l'influence du maître n'apparaît pas dans ses premières œuvres : on y reconnaît surtout celle de Rude et de Duret. Son Abd-el-Kader était conçu comme un bas-relief de l'Arc de Triomphe. Le célèbre Pêcheur napolitain rappela l'Enfant à la tortue de Rude. Le buste d'Italienne nommée Palombella et l'Enfant boudeur ont davantage l'empreinte du maître. Mais c'est dans l'Ugolin qu'elle se montre tout entière.

Ce fut son premier grand ouvrage et celui qui devait le mettre hors de pair.

L'Académie de Rome s'entretenait alors dans l'esprit le plus timide et le plus routinier. La décadence de l'école de David la laissait sans défense contre les sommations impérieuses des fantaisies individuelles. En rompant avec la tradition, cette école avait placé l'art sur

un terrain où l'on ne peut rien défendre sans tout exclure, ou rien permettre sans livrer tout. Schnetz gouvernait alors l'Académie. Quoique peintre médiocre, il ne manquait pas de jugement, mais ce jugement dans la circonstance ne devait s'exercer que pour craindre et interdire. Il ne vit dans le projet que lui confia Carpeaux, que l'impossibilité abstraite, et dans le chef-d'œuvre à naître d'un artiste hors de pair, il condamna les idées de Soumy.

On empêcha Carpeaux de suivre son plan d'Ugolin. Les sentiments de l'artiste le portaient à se répandre en récriminations contre la persécution, épreuve inséparable (comme on sait) du génie. De dépit, il quitta Rome un temps et se rendit à Valenciennes, où son ami M. Foucart l'accueillit. Une des filles de cet avocat était extrêmement jolie. Le sentiment de l'artiste s'éprit de son visage, et, dans le buste qu'il en fit alors, jeta la première pensée de toutes les figures de fantaisie auxquelles il s'adonna dans la suite. Rieuses, baigneuses, Flores et allégories diverses qui composent l'œuvre de Carpeaux, toutes réunies par un air de famille, ne sont que des variétés et des accommodements de ce premier buste de la fille de son ami (depuis Mme Sautteaux). Par une circonstance qui s'accorde avec l'honnêteté de son caractère, toutes ces déesses tirent leur origine d'une ébauche prise au foyer de l'amitié, autour de la table de famille.

Cet épisode plus doux interrompit à peine l'histoire tourmentée du projet d'Ugolin. Schnetz menaça de lui retirer sa pension s'il prolongeait davantage son absence. Notre artiste repartit pour Rome et se reprit à son projet. Le directeur s'y opposa de nouveau. Mais il trai-

tait cette fois, demandant seulement que les enfants fussent supprimés et que la figure principale devînt un Saint Jérôme.

Enfin Carpeaux vient à Paris, à force d'obstination obtient de voir le ministre, qui était alors M. Fould, et remporte l'autorisation d'exécuter son projet à son gré.

Comme son temps de Rome était à bout et qu'il voulait y terminer son œuvre, il s'était fait accorder en même temps une prolongation de séjour. C'était en 1860. Le 9 juin 1861, l'ouvrage était assez avancé pour que les visiteurs en jugeassent. Le bruit mené autour de cette affaire, joint à un mérite éclatant, le faisait entrer dans la gloire. Comme M. de Nieuwerkerque, surintendant des beaux-arts, familier de la princesse Mathilde, dont l'influence en cela n'avait pas de limites, se trouvait à Rome pour négocier l'achat de la collection Campana, il fut dans l'atelier de Carpeaux et lui dit devant plusieurs personnes :

— Cette œuvre fera votre nom. On dira en parlant de vous : C'est l'homme d'Ugolin.

En même temps, au nom du ministre, il lui promit le marbre pour l'exécuter.

Le plâtre enfin terminé, tout Rome s'y porta. L'événement était public. Le prince Demidof l'alla voir des premiers. Les portes de la villa Médicis, où l'Académie se trouve logée, durent s'ouvrir toutes grandes devant cette foule, et le portier, dit Alphonse Karr, « revêtit de sa propre autorité son costume de gala pour recevoir tant de beau monde ».

C'était au mieux. Mais à Paris, d'autres contrariétés attendaient l'artiste. Le plâtre y devait être soumis à une commission de l'Institut. Cette commission le

condamna. Elle déconseilla la commande en bronze. dont Carpeaux demandait la faveur. Nouvelle lettre de l'artiste au ministre : il le suppliait de passer outre. Toutes ces lettres brillent par le peu de convenance du style. « L'homme n'est grand que par la lutte », disait-il dramatiquement dans celle-ci. On ne lui en tint pas rigueur. L'avis de la commission fut négligé, et Carpeaux eut la commande du bronze. Schnetz, que la vue de l'ouvrage achevé avait retiré de ses préventions, écrivit au ministre pour l'en féliciter.

C'était au printemps de 1862. L'exposition de l'année suivante offrit à tout Paris le spectacle du chef-d'œuvre. La réputation de Carpeaux était faite.

* * *

Les huit années qui s'écoulèrent depuis le retour de Carpeaux jusqu'à la fin de l'Empire, sont l'histoire d'une faveur exceptionnelle du maître auprès de la famille impériale.

Cette situation n'a pu tenir qu'à une séduction particulière exercée par ses talents sur l'empereur ou sur l'impératrice. On peut croire qu'elle lui vint par la princesse Mathilde, à qui M. de Nieuwerkerque le présenta sans doute. L'année même de son retour, il fit le buste de la princesse, qui est au Louvre. Un du marquis de Piennes et un de Mme de Lavallette, qui avaient précédé de peu celui-là, attestent ses premiers rapports avec la cour. En 1864 nous le trouvons à Compiègne, auprès de l'empereur.

Il y était appelé pour les préparations de sa statue du prince impérial, une des pièces capitales de son

œuvre. Un croquis d'après ce prince exposé au Salon d'automne portait cette annotation : *Compiègne* 64. Des croquis faits d'après l'empereur lui-même y étaient joints. On ne sait précisément quand cette statue fut commencée, mais elle était en cours d'exécution en 1865.

Une lettre de Carpeaux du 3 mai mentionne à cette époque que « l'impératrice est enchantée ». Quelques jours plus tard, celle-ci faisait à Carpeaux l'honneur de visiter son atelier, suivie de toutes ses dames. Le plâtre fut exposé au Salon de l'année suivante. Un petit buste de l'impératrice elle-même date de 1866.

A ces témoignages de la faveur impériale se joignaient d'importantes commandes de sculpture monumentale, pour lesquelles le succès du groupe d'Ugolin le désignait. Un groupe de la Tempérance pour l'église de la Trinité, prend place en même temps que ces travaux. Comme on rebâtissait aux Tuileries le pavillon de Flore, on demanda à Carpeaux une partie des sculptures. Toute la décoration sur la rivière est de lui. Elle consiste en trois figures, l'une assise, les deux autres couchées sur le fronton de ce pavillon, représentant la France, la Science et l'Agriculture, et en deux bas-reliefs : l'un d'une frise d'enfants, l'autre de Flore.

Ce dernier morceau est le plus célèbre. Il a recueilli tous les suffrages. Dans les ouvrages de sculpture décorative entrepris au XIXe siècle, il occupe un rang exceptionnel. Il ne tient pas une place moins remarquable dans l'histoire anecdotique des arts.

Lefuel, sur les dessins de qui s'élevait le nouveau

pavillon, jugea le bas-relief de Flore contraire à l'effet de sa façade. Comme la plupart des édifices du temps, ce pavillon ne présente que des lignes peu saillantes. La sculpture de Carpeaux parut y détonner. Comme l'architecte y était maître, notre sculpteur fut prié d'arrêter ses travaux. On se plaignait qu'il « trouait la façade » et que, par des saillies et des creux excessifs, il en ruinait la majesté. Mais Carpeaux avait sur ces matières le sentiment des anciens artistes : il ne croyait pas que l'architecture dût tenir les autres arts en servitude, il croyait que le prétendu goût qui s'oppose à de pareils morceaux, est un faux goût dans tous les genres. Il maintint son projet et porta le différend devant l'empereur.

On a plus d'une fois conté cet épisode. Carpeaux se trouvait de grand matin à l'ouvrage, suspendu dans la loge de planches aménagée devant la façade. Il regardait la Flore commencée, en proie à la pensée de sa querelle avec Lefuel. Sa plainte à l'empereur était de la veille. Tout à coup, un bruit de pas se fait entendre sur l'escalier qui montait à sa loge. Un moment après, Napoléon entrait. Il avait à la bouche sa cigarette. Seul et familièrement, il venait voir le chef-d'œuvre. Quand il l'eut bien examiné, il exprima sa décision. L'architecte devait céder ; l'ouvrage du sculpteur fut maintenu.

Ces événements nous font atteindre à l'apogée sinon de la carrière de Carpeaux, au moins de sa fortune proprement dite. Jamais il ne fut si près de se croire heureux. Son élévation l'enchantait. La familiarité du prince le remplissait d'orgueil. Quoiqu'il n'y ait jamais eu d'ordre dans ses affaires, cependant le rang qu'il

tenait désormais pouvait lui faire espérer de les régler et d'atteindre enfin à l'aisance. Mirage plus séduisant encore, il rêvait dès lors d'un mariage qui consacrât ce grand succès en l'introduisant dans une classe supérieure à ses origines. Tout cela devait bientôt lui manquer, par l'effet d'une insuffisance qui ne fut jamais corrigée.

Le cœur chez lui était très haut, le tact nul. Comme il ne pouvait tenir de son éducation cette qualité, il eût fallu que la nature l'eût pourvu des moyens de l'acquérir par la vie ; mais il était fait tout au rebours. Dans l'éclat de sa fortune et de ses relations nouvelles, il porta toutes les mauvaises manières du déclassé. Son physique même désobligeait, et cet « œil d'ouvrier en colère », que l'observation des Goncourt a noté. Ses mots aux Tuileries firent pitié. On le sentait d'ailleurs digne d'estime, mais ce sentiment, en augmentant le malaise, le faisait éviter davantage.

En 1867 fut commandé le groupe de la Danse pour la façade de l'Opéra de Paris. L'architecte cette fois était Garnier. Ami personnel de Carpeaux, grand admirateur de son talent, il évita de contrarier les projets de celui qu'avec tous ses confrères il appelait « la terreur des architectes ». Carpeaux put faire de ce côté ce qu'il voulut ; mais une autre sorte de contrariété l'attendait.

On jugea son groupe indécent. En peu de temps, la rumeur fut publique. Les organes les plus respectés de l'opinion élevèrent de grands reproches à ce sujet.

Un de ces événements qui ne manquent jamais de soulever l'opinion parisienne vint accroître l'éclat du

scandale. Le 28 août 1869, un passant resté inconnu jeta sur le groupe un flacon d'encre, et fit une tache à la statue. On accusa les mécontents, et il se peut que le coup soit venu de quelqu'un d'eux. Peut-être aussi quelque envieux en était-il l'auteur.

Quant au fond, quel que soit le jugement qu'on en fasse, il faut bien avouer que l'artiste fut autre chose qu'un dévergondé. Dans ses ouvrages en général comme dans sa vie, Carpeaux ne mérita point ce reproche. Les sentiments religieux ne l'abandonnèrent jamais. S'il passa quelques bornes en cette affaire, il faut avouer que cela n'a pas tenu uniquement au choix du sujet, mais au mouvement et à la couleur qu'un art vivant et énergique ajoutait à ses personnages.

Ce qu'on ne songe point à nier, c'est le mérite de l'art. Il était apprécié partout. Avec le suffrage des connaisseurs, notre artiste avait la faveur du public. Son Pêcheur napolitain, exposé en bronze en 1859, avait extrêmement plu. Il donna bientôt, dans le même genre, une Jeune fille à la coquille. Les deux morceaux reproduits pouvaient aller ensemble et se faire pendant dans un salon. Avec tout ce qui flatte une opinion moyenne, ils offraient tout le mérite le plus relevé de l'art. L'exposition de 1867 fut un triomphe pour Carpeaux. Il y exposa le Pêcheur en marbre, le Prince impérial et cette Rieuse où se retrouvent une fois de plus en perfection les traits charmants de Mlle Foucart. Sur tout cela dominait Ugolin, taillé cette fois dans le marbre de Saint-Béat.

Ses ouvrages agréables lui gagnaient tous les jours une clientèle de plus en plus nombreuse. Une entreprise de reproduction bien conduite aurait pu lui pro-

curer la fortune. Mais Carpeaux était incapable de ces soins. Ses grands ouvrages, loin de lui rapporter, lui coûtaient. Comme il avait l'habitude de les reprendre en cours d'exécution, il ne pouvait, comme font ses confrères, faire le prix à forfait avec les praticiens. Il les payait à la journée et déboursait le double de ce qui se dépense ailleurs. Le groupe de l'Opéra achevé, l'artiste se trouva ruiné.

Ses commandes de bustes l'aidèrent à vivre. Son succès à la cour ne se ralentissait point. L'année 1868 lui vit faire les deux portraits en buste de M. Raimbaud, écuyer de l'empereur, et de la duchesse de Mouchy née Murat. Enfin se nouèrent pour lui les préliminaires d'un événement qui eût fixé sa fortune s'il eût été bien ménagé, et qui ne fit qu'en achever la ruine. Je veux parler de son mariage.

Carpeaux avait quarante-deux ans. Il souffrait de son célibat. L'état de ses affaires réclamait une direction. Il fut assez fou pour chercher, fait comme il était, une femme dans la société élégante où son génie l'avait fait recevoir. Il demanda la main de Mlle de Montfort, fille du général et vicomte, et que, dans son ignorance du monde et de ses formules, il appelait « mademoiselle la vicomtesse ». Pour mieux aspirer à sa main, il demanda à l'empereur de le faire baron. L'empereur sourit, et dit qu'être Carpeaux valait mieux. L'erreur était de croire qu'une baronie de ce genre pouvait servir à son dessein, et que les barons Gros et Gérard étaient entrés par elle dans l'armorial français.

Ce mariage eut lieu le 28 avril 1869. L'union devait être bientôt rompue. En même temps que ses derniers espoirs de bonheur, elle devait emporter pour le mal-

heureux artiste, par un raffinement d'infortune, jusqu'aux ressources de son existence.

*
* *

On peut demander comment la grande faveur dont jouit Carpeaux près de l'empereur n'eut pas d'effet plus favorable, comment tout cet effet fut borné à des commandes de la cour et au profit de quelque prestige dans le public.

Il est certain que le maître n'en recueillit rien de plus. Aucune situation ne s'ensuivit pour lui qui le mît en posture de diriger les autres, d'imposer ses idées, d'enseigner ses méthodes, de faire profiter l'école française de ses talents, de convertir en trésor public ce qu'il avait amassé pour lui-même.

Quoique notre époque répugne à cette idée de direction des arts, on ne peut contester que de pareilles directions ne se soient exercées avec profit dans le passé, et que les contrefaçons s'en produisent de nos jours partout où des moyens positifs d'influence se trouvent unis à la volonté de s'en servir. Aucun de ces moyens ne fut remis aux mains de Carpeaux. L'occasion pourtant eût été belle. Le maître était unique dans le siècle qui l'a vu naître : unique par un retour intelligent, habile, plein de choix, de discernement, d'adresse, à des traditions délaissées depuis un siècle, et qui avaient fait la gloire de l'école française.

Cet affranchissement imprévu des poncifs en vogue étonna. Les plus ignorants y virent l'anarchie de l'art. Mais le feu marquis de Chennevières, dans le discours prononcé sur la tombe de Carpeaux, en a proclamé le

caractère, quand il faisait remarquer « que la sculpture française, qui a fait une assez bonne figure entre toutes les autres écoles du monde moderne, n'a jamais été une sculpture très tranquille ».

Ce grand mouvement des ouvrages de Carpeaux a été représenté comme une originalité moderne. Très moderne en effet, si l'on entend sous ce nom le rassemblement nécessaire du nombre toujours plus grand des éléments fournis par le passé. La vraie modernité ne consiste qu'en cela. Il y a en Carpeaux du Jean Goujon et du Coysevox, du Puget et du Bouchardon ; et, sous tout cela, le rajeunissant, le revivifiant, l'unissant, un renouveau merveilleux de Michel-Ange. Son grand contour, ses actions puissantes lui viennent du maître de la Sixtine ; son agilité, ses sveltesses, sa grâce, la touche spirituelle de sa draperie et de ses chevelures sont françaises ; dans l'allégorie, ses visages sont exactement ceux des têtes décoratives de la fin du règne de Louis XIV, des Guillaume Coustou et des Vanclève, telles qu'on les trouve dans les vases de Ménars.

Tel est son génie de la Danse, telle sa Flore, avec leur divin sourire et le choix exquis de leurs traits. Une vraie sublimité du style s'y humanise dans l'heureuse alliance de mille influences gracieuses ou piquantes. Ces types charmants sont comme un confluent de vingt styles. L'artiste en recueillait de partout les éléments. Les études qu'on a de lui d'après toutes sortes de maîtres en sont le palpable témoignage. Il copiait l'antique et le moderne, les tableaux et les bas-reliefs, les mythologies, les portraits, Raphaël, Giorgione Velasquez. Son choix s'allait reposer jusque sur des ouvrages honnis de l'esthétique cou-

rante, comme la chaire de Sainte-Gudule à Bruxelles, dont M. Doucet exposait au Salon d'automne un admirable croquis de sa main. Ainsi son étude embrassait tout, et cette matière universelle, mêlée et confondue au feu de son génie, a fait la perfection de son art.

Dans le portrait, il va droit à l'admirable école de nos faiseurs de bustes du XVIIIe siècle, à Jean-Baptiste Lemoyne, à Pajou, à Roland, à Houdon. Plusieurs bustes de Carpeaux rappellent beaucoup ce dernier. Dans la figure allégorique, il n'avait garde d'en imiter la manière sèche, le morne et froid aspect de moulage sur nature. Ceux qui vont parlant au hasard du *naturalisme* de Carpeaux, n'ont pas considéré cela, et comment il n'y a plus pour lui de maître dans l'école française après Falconet et Caffiéri. Mais, dans le portrait, d'autres sources d'enseignement le fertilisent.

Il faut contempler ces portraits, non seulement dans les bustes (marbre ou plâtre) achevés, mais encore dans les préparations de terre que quelques collections conservent précieusement. Celle du buste de la princesse Mathilde, visible au musée de Valenciennes, est un chef-d'œuvre de caractère. Une autre de Mme Pelouze, la tête contrastée, le menton fleuri de deux légers grains de beauté, pourrait être prise pour une terre cuite du temps de Louis XV.

Quant au portrait du prince impérial, c'est l'un des plus exquis chefs-d'œuvre qu'on ait produit dans tous les temps. Il existe en buste et en statue : celle-ci longtemps conservée dans le château d'Arenemberg en Thurgovie, le premier passé de l'ancien Hôtel de Ville au Petit Palais des Champs-Élysées. D'autres répliques du buste seul existent peut-être encore, ainsi

que des épreuves en terre. Dans la statue, le prince est appuyé sur un chien. Une réduction en terre cuite du musée de Valenciennes supprime ce chien et fait tenir au prince son chapeau à la main.

Qui voudra voir dans une figure sculptée la vérité des formes et de l'attitude d'un enfant de dix ans unie à la grâce la plus touchante, n'en pourra trouver un plus parfait exemple. Le prince est représenté nu-tête, en petite veste et culotte large. Les détails du vêtement sont d'un style qui fait honte à tout ce qui s'est écrit contre le costume moderne en sculpture. Le cou est mince et agréable, les épaules gentiment tombantes, les narines, le sourcil marqués avec une infinie délicatesse. L'expression est vive, d'un naturel parfait, d'une noblesse simple comme celle de l'artiste. La terre cuite de Valenciennes fait penser aux figures de Tanagre.

Tels sont, en divers genres, les mérites de Carpeaux. S'ils ne furent pas hissés sur un plus grand théâtre, si les leçons qu'ils apportaient n'ont pas reçu les moyens de se faire suivre et de créer une école, il ne faut pas s'en prendre à leur insuffisance. Si l'on ne considère dans Carpeaux que l'artiste, on ne voit rien qui ne le rendît digne d'exercer cette grande influence ; il est vrai seulement qu'on peut douter qu'il eût assez de pratique des hommes, assez de commerce des idées, pour mener une direction de fait et jouer le rôle d'une espèce de surintendant de l'art.

Tout donne à croire que son éducation l'eût rendu impropre à ce rôle. Elle lui faisait défaut absolument. Il ignorait ce qu'apprenaient si vite dans l'ancienne société française les hommes de l'extraction la plus modeste, quand ils étaient supérieurement doués.

Toutes les idées générales lui manquaient. Même les fréquentations d'atelier lui avaient enseigné le contraire du vrai à cet égard. Elles avaient rempli son esprit de toutes les niaiseries grandiloquentes qui depuis vingt ans traînaient dans les gargotes.

« L'humanité, écrit-il à Chérier, son ami, l'humanité soulevée comme par une rafale entre-choquant des générations contre des générations, comme le vent fait tourbillonner la poussière, voilà, je crois, l'expression de notre époque. »

Cette éducation à rebours, qui, dans un si parfait tempérament d'artiste, laissait intacte la pratique, avait ruiné la théorie, qui seule donne sur les hommes une prise définitive. A mettre les choses au mieux, les exemples de Carpeaux pouvaient déterminer une mode; ils ne pouvaient restaurer une école.

Ajoutez qu'en supposant même à Carpeaux les qualités qui lui manquaient, l'empereur n'aurait pas eu le pouvoir nécessaire pour imposer sa direction.

Notre temps ne manque pas moins aux mécènes qu'aux artistes ; comme à ceux-ci l'éducation, il refuse à ceux-là la liberté. Prisonnier des bureaux lui-même, Napoléon ne pouvait leur donner un maître. Défendre dans un cas donné l'ouvrage de son sculpteur préféré contre l'esprit de système d'un architecte, à la bonne heure ; mais il lui eût été interdit de faire plus. Son pouvoir s'étendait si peu à cet égard, son ascendant était si petit que, tout honoré qu'il fût de la faveur impériale, Carpeaux se trouvait devant le public en égalité avec vingt autres, sujet comme eux au hasard des rencontres, aux querelles de l'administration.

Chose à noter, il ne fut jamais de l'Institut. Tandis

que cette lumière brillait, les bureaux continuèrent tranquillement d'encourager des platitudes, l'aveugle engouement des cénacles d'imposer des extravagances.

*
* *

Les dernières années de l'Empire marquent un affaiblissement des talents de l'artiste. Ni la statue de Watteau modelée pour Valenciennes, ni la fontaine de l'Observatoire n'égalent ses ouvrages précédents.

Il fit le premier projet de la fontaine en 1868, et le Watteau l'année suivante.

Chose étonnante, on ne trouve dans ce dernier presque aucune des qualités ordinaires du maître. La silhouette est sans grâce, l'expression est mélodramatique ; on voit qu'il a voulu montrer un Watteau penseur et malheureux. Il est vrai que le projet de la fontaine sur lequel cette statue se dresse était charmant. Il fut exécuté par Hiolle et mis en place en 1884. Tout compte fait, ce monument maintient avec honneur le souvenir de Carpeaux dans sa ville natale. Au contraire, les ouvrages de l'Observatoire manquent d'un accompagnement capable d'en racheter ainsi les défauts.

Le dessin général de cette fontaine est médiocre et n'appartient pas à Carpeaux. Les quatre figures des Parties du monde sont d'une venue peu agréable, et, quoique d'admirables études aient servi à les établir, elles ont une sveltesse plate et un défaut d'accent qui fatigue l'œil et rebute l'intérêt. Le mouvement de l'ensemble, dont l'artiste a emprunté l'idée à la rotation de la terre, est ce qu'il y a de mieux dans le morceau.

Il exprimait ridiculement cet emprunt quand il écrivait : « Galilée m'a mis sur la voie en disant : *La terre tourne* » ; mais ce qui suit est d'un véritable artiste : « J'ai représenté les quatre points cardinaux tournant comme pour suivre la rotation du globe. Leurs attitudes suivent leur disposition polaire : de sorte que j'ai une face, un trois-quarts, un profil et un dos. »

Les désastres de la guerre et la chute de l'Empire le surprirent au milieu de ses occupations. Cette chute était un grand échec à sa fortune. Dépourvu comme il était de la tenue qui fixe la faveur des bureaux, dépourvu de l'astucieuse turbulence qui tient en haleine l'opinion, Carpeaux avait plus que personne besoin de la faveur d'un prince. En même temps, de grandes infortunes l'assiégeaient dans sa vie privée. Cependant, les cinq dernières années de sa vie n'ont pas laissé d'être fécondes pour l'art.

On ne lui vit plus produire de grands ouvrages. Le dernier qu'on ait de lui est dans sa ville natale, la figure de Valenciennes se défendant contre l'invasion, au sommet de l'Hôtel de Ville. Encore n'est-elle pas de sa main, elle est copiée d'après le modèle qu'il fit en 1870, à la veille de la guerre. Mais une série de bustes admirables, en qui se résume depuis cette époque l'œuvre du maître, peut compter pour une compensation. Celui de Garnier l'architecte est de 1869. Vinrent ensuite ceux de l'amiral Tréhouart, de Mme Carpeaux, de Gérôme, de Mme Sipierre, celui de Mme Chardon-Lagache, qui a été exposé à Bagatelle, enfin celui de Dumas fils, connu pour une merveille.

Un des derniers devait être celui de l'empereur Napoléon III, exécuté après sa mort. L'impératrice

manda Carpeaux en toute hâte à Chislehurst. Pour modeler le visage du prince défunt, Carpeaux emporta de la terre de France. C'était, chose à peine explicable, le premier buste que l'artiste faisait de son protecteur. L'ouvrage fut livré en juin 1874. On en fit deux exemplaires en marbre : un pour l'impératrice, l'autre pour le prince Demidof.

La même année fut exposé au Salon son Amour blessé : triste souvenir d'une union malheureuse. C'était le portrait de son fils Charles, qu'il avait saisi dans un moment où l'enfant venait de se fouler le bras.

Cependant de grands travaux de décoration se reprenaient à faire l'objet de la sollicitude de l'Etat français. Le marquis de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts, distribuait celle de l'église Sainte-Geneviève ou Panthéon. Comme on ne pensait pas alors que jamais le caractère d'église dût être repris à cet édifice, quantité de peintures et de statues de sainteté étaient commandées pour l'embellir. Entre autres sujets demandés aux sculpteurs les plus en renom alors, Carpeaux eut commande d'un Saint Bernard.

Mais il ne devait jamais l'exécuter. A tous les chagrins qui l'agitaient s'était jointe depuis un an la maladie. Il souffrait des premières atteintes de ce cancer à la vessie qui devait causer sa mort.

Comme il était déjà séparé de sa femme, l'absence des soins de la famille rendait son état plus dangereux. Mais il n'y voulait rien entendre, et fit le projet de partir pour la Russie. Une grave atteinte du mal l'empêcha de dépasser Bruxelles. Il revint chez lui à Auteuil, fut ensuite soigné à la maison Dubois, puis ne cessa de changer de place jusqu'à ce que son compatriote Ché-

rier l'eût recueilli. Mais il ne pouvait rester tranquille. Il partit pour Dieppe en juillet, d'où Dumas fils le fit venir à Puys. Il fit dans ce dernier endroit sa gracieuse statue de la Pêcheuse de vignots.

On ne se relâchait plus de le soigner ; lui formait de nouveaux projets de voyage : il rêvait de revoir l'Italie. Rentré à Paris chez Chérier, il retomba dans de nouvelles angoisses. Besogneux d'argent, privé de son jeune fils, miné par la maladie, agité de mille projets d'ouvrages qu'il ne pouvait plus entreprendre, tel était l'état du malheureux.

Pourtant cette vie fameuse ne devait pas finir sans quelque sorte de consolation. A défaut des souverains morts ou exilés, l'amitié d'un homme noble et riche allait jeter un peu de douceur dans l'affliction de ces derniers temps. Ce fut comme un rayon de soleil qui tout d'un coup perçait cet horizon chargé, et qui, sans lui rendre l'espoir, permettait à l'artiste de repasser du moins avec moins d'amertume les souvenirs d'une vie qui allait finir.

Carpeaux avait encore son père et sa mère. Ces pauvres gens souffraient cruellement des malheurs où il vivait plongé et de l'appréhension de le perdre. Tout d'un coup, ils apprirent que le prince Stirbey, issu de noble famille roumaine, demandait Carpeaux pour ami. Il avait acheté l'Amour blessé, et plein d'admiration pour l'auteur de cet ouvrage, dont l'état lui fut rapporté, il voulut que désormais l'artiste ne fût plus soigné que par lui. Il l'emmena dans une villa qu'il avait à Nice, puis dans sa maison de Bécon près de Paris.

Carpeaux vécut dans ces divers logis au milieu d'une abondance et de soins qu'il n'avait jamais connus. Le

cœur généreux de l'artiste en demeurait d'autant plus confondu qu'il éprouvait plus de chagrins des siens.

Mme Carpeaux plaidait alors pour lui enlever tout à fait son fils Charles et se rendre propriétaire de toute sa production. On alléguait pour le dépouiller l'incapacité et même la folie. Le prince s'entremit, mais en vain. Un arrêt fut obtenu, par lequel l'administration de l'atelier de Carpeaux passait à l'avoué de sa femme. Le 16 juin 1875, on vint saisir chez lui ses poinçons. Cette situation sans précédent obligea le maître d'écrire aux journaux qu'aucune des reproductions qui passeraient sous son nom et avec sa signature, n'émanait réellement de lui, qu'elles étaient dépourvues de son contrôle et de sa retouche.

Brisé dans ses affections, humilié dans son orgueil d'artiste, tourmenté par un mal affreux, comment le malheureux grand homme ne s'abîma-t-il pas dans le désespoir ? L'intervention de l'amitié avait adouci son malheur ; le recours à Dieu acheva de rendre la dignité à ses derniers moments.

Jamais Carpeaux n'avait rompu avec les croyances religieuses ; seulement le tumulte et les soins de l'existence l'avaient relâché de la pratique. Une petite fille de ses amis, qui vint le voir à Bécon après sa première communion, le pria de communier avec elle pour l'Assomption. Carpeaux surpris ne se déroba point. Il demanda seulement, intimidé de ce qu'il promettait, que la petite fille amenât son confesseur. Le prince Stirbey, averti de ses projets, l'y encourageait. Sa communion eut lieu le 6 août dans l'église de Courbevoie. On l'y traîna dans une petite voiture. Tous les jours qui suivirent il ne témoigna que des sentiments

chrétiens. Faisant allusion à des désordres de jeunesse et à trop de liberté dans son groupe de la Danse, il disait modestement au prêtre : « J'ai été lancé dans une mauvaise voie. »

M. Maignen, directeur du cercle Montparnasse, connut Carpeaux peu avant ce temps-là, par quelques ouvriers sculpteurs de ce cercle. Dans une lettre écrite à l'*Univers*, peu après la mort de l'artiste, il témoigna l'avoir trouvé fort différent de l'idée que le bruit mené autour de son groupe faisait courir.

Il eut au lit de mort le mouvement de Watteau quand on lui présenta le crucifix : « Est-il possible qu'on ait si mal accommodé mon maître ! » Carpeaux s'écria : « Comme ils l'ont traité ! » Et dans ce ton d'homme du peuple qui ne le quitta jamais, il ajouta que, s'il guérissait, il ferait un crucifix plus beau et que « ce ne serait pas difficile ».

Il mourut quelques jours après, le 12 octobre 1875.

***

J'ai dit que toute situation capable d'imposer au siècle ses exemples avait manqué à Carpeaux. Il lui a manqué bien davantage, car c'est à peine si l'on peut dire qu'il a dirigé un atelier.

Il n'a presque pas fait d'élèves. Le plus grand retentissement de son art aura été de fournir à certains chroniqueurs des motifs d'éloge de la modernité, et de critique de l'esprit rétrograde dont s'inspirent les Académies. On a beaucoup écrit dans ce sens sur Carpeaux ; on l'a beaucoup dépeint comme un artiste affranchi de l'imitation et des écoles. Ainsi, par un

troisième méfait, le malheur des temps a ruiné jusqu'aux enseignements muets de son œuvre en les tournant à contresens.

Il est seulement curieux, dans ses dernières années, de le voir donner des conseils à Mlle Foivart. On a publié quelques lettres adressées à cette jeune fille, où se trouvent d'utiles renseignements sur les idées que Carpeaux avait de l'art. Mais nulle survivance de sa science, de ses méthodes et de son talent ne pouvait venir de ce côté. Si l'on excepte quelques imitations légères, hasardées par l'un ou par l'autre, rien n'aurait donc reparlé du maître à la génération nouvelle sans le célèbre sculpteur Dalou, récemment mort et qui fut son élève.

On peut dire au pied de la lettre que ce maître a continué Carpeaux. Il en a eu la nervosité, la force, et plus d'une fois la grâce exquise. L'art de traiter sans trivialité, sans pesanteur, sans affectation, le costume moderne lui vient de là. Son goût de l'allégorie, sa connaisssance des maîtres, sont autant de présents qu'il en a reçus.

Ainsi l'auteur de l'Ugolin ne devait pas mourir tout entier, et pendant un quart de siècle encore, des ouvrages conçus selon son style devaient répercuter sa gloire.

Note. — Je ne puis omettre de signaler ici le *Carpeaux inconnu*, ouvrage considérable de M. André Mabille de Poncheville, paru in-4° chez Van Oest en 1921, plein de renseignements de première main, contrôlés avec un art parfait.

FANTIN-LATOUR

C'est une manifestation de choix et pleine d'enseignement pour qui sait voir, que la récente exposition des œuvres de Fantin-Latour. Elle était annoncée depuis longtemps, escomptée depuis plus longtemps encore par ceux qui vivent du commerce des tableaux. Le prix des œuvres de Fantin montait : il montera davantage. Le goût, dont seuls ici les intérêts importent, n'aura point à se plaindre de cela. En faisant une affaire, les marchands cette fois n'auront pas mal servi la cause du beau et de l'avancement de l'art.

*
* *

Il faut dire que depuis cent ans, depuis 1830 surtout, de nombreux obstacles ont retardé cet avancement. L'histoire des arts qui, sous l'ancien régime, n'offrit longtemps qu'un cours uni et régulier, entretenu par de puissantes traditions d'atelier, tout à coup soumise par David à la police brutale du faux goût de l'antique, se disperse sous le coup du romantisme en une poussière d'efforts particuliers, aussi outrecuidants que débiles, ballottés à tous les vents de la mode et de la critique,

Paru dans le *Mois,* septembre 1906.

chaos sans nom que seuls quelques vigoureux talents ou quelques fines intelligences évitent et dominent.

Un Delacroix, un Decamps surnagent. Mais l'éclat de leur carrière ne doit pas dissimuler ce qu'entraînait cette agitation d'irréparable déchet pour notre école. La liberté, comme il arrive, sombra d'abord dans cette licence. Un académisme restauré de toutes les fausses apparences d'ordre que se donnent les révolutions, fit peser sur le domaine de l'art le joug le plus pesant qu'on eût jamais vu. De froides mythologies, des saintetés triviales, d'informes légendes du Rhin, des mascarades historiques ridicules, composaient la peinture approuvée en ce temps-là, peinture dont on ne put s'écarter sans risquer la défaveur du public et l'hostilité des maîtres.

Cette hostilité ne devait pas s'arrêter devant les mesures d'exclusion même. On s'en aperçut bien quand les écoles nouvelles, grandies dans une opposition que ne justifiait que trop la faiblesse des chefs, présentèrent leurs œuvres au Salon de peinture. Cela fut depuis 1852, que commença de faire parler d'elle la fameuse école réaliste.

On la disait issue de la démocratie triomphante en 1848, et les allures grossières et violentes de Courbet, qui y tenait un premier rôle, donnaient à cela quelque apparence. Mais en réalité ce n'était point une école, et des origines très diverses doivent être assignées aux talents qui, réunis par la nécessité de briser les barrières autorisées, levèrent ensemble le drapeau de ce qu'un peu pompeusement il leur plut de nommer la vérité.

Fantin-Latour fut un de ces talents. L'histoire nous

apprendra que pas un ne l'égala pour le sérieux, pour la science, pour la distinction d'esprit, pour la perfection de la pratique. Il ne tient rien du révolutionnaire. L'outrecuidant défi, le ton de prophète mal élevé, qui dans le siècle écoulé auront fait l'ornement de tant de cénacles de refusés, n'est ni dans son esprit ni dans sa peinture.

Celle-ci prêche il est vrai le contraire de l'enseignement constitué d'alors ; mais gardons-nous d'omettre que celui-ci prêchait le mépris de la peinture traditionnelle. Les Flamands négligés, le XVIIIe siècle honni, Carle Vanloo ridiculement tenu pour un objet d'exécration et servant à nommer du nom de « vanloteurs » tout ce que l'Italie produisit d'écoles de peinture après Raphaël, tel était le ton qui régnait depuis Ingres comme une marque de goût pur et élevé. Ce vandalisme, d'où devait s'engendrer par un dernier raffinement la barbarie préraphaëlite, aurait sans doute tué la peinture en France, sans les protestations des dissidents.

Elles se faisaient entendre au nom tantôt des modèles de Venise, tantôt de ceux de Madrid, d'Anvers ou d'Amsterdam. Chez les amis de Fantin, vers 1860, les noms de Rembrandt et de Vélasquez servaient de drapeau à ces revendications. Ils étaient l'enseigne du vrai, du vrai traditionnel, contre l'usurpation du pédantisme. Il s'en faut bien que tous fussent dignes de se réclamer de ces grands modèles. Pour Fantin, quelque rang qu'on assigne à ses œuvres, on ne peut nier que son esprit, sa culture, son style ne lui aient plus qu'à personne mérité cet honneur.

Une éducation particulière l'y avait préparé. Il n'apprit les éléments de son art dans aucun des ateliers

en vogue. Son père était peintre, peintre de commun mérite et de formation indépendante. C'est de ce père que Fantin reçut les leçons. Son enfance d'artiste s'écoula sous cette surveillance paternelle, à Paris, où toute la famille se transporta en 1841. Fantin avait alors cinq ans. Son lieu de naissance fut Grenoble, où les siens vivaient établis.

Il avait un oncle jésuite, qui lui donna des leçons de latin. Quant à l'art, il y était dressé par une discipline rigoureuse, où le goût se formait en même temps que la main. Dans un temps qui va redoublant d'éloges pour la méthode exclusive de dessiner d'après la nature, il ne sera pas inutile de remarquer que Fantin enfant ne copiait, selon la vieille méthode, que des estampes choisies par son père. On rapporte que les œuvres de Girodet y tenaient une place principale. Ce n'était pas le meilleur qu'on pût élire. Encore valait-il mieux que des prismes de plâtre, des tabourets ou des carafes, maîtres des écoles d'à présent.

Fantin père instruisit si bien son fils, qu'à treize ans celui-ci composait déjà et se faisait remarquer par l'excellence de ses essais. Sa curiosité éveillée le faisait profiter de tout ce qu'il rencontrait. Des aquarelles de Baron l'enchantèrent ; à lui tout seul il découvrit l'excellente école de dessin de la rue de l'École-de-Médecine.

Chacun sait quel enseignement s'y donne, tout orienté à l'art décoratif. On l'appelait la *petite école*. Le peintre Bachelier la fonda à la fin du XVIIIe siècle, et depuis lors elle n'a cessé de fournir d'excellents dessinateurs à tous les corps de métier de Paris. Mieux que dans les Académies dévastées par les révolutions,

les traditions s'y sont conservées longtemps. Lecoq de Boisbaudran, quand Fantin y entra, en était le dispensateur. C'était un maître de premier ordre, tout attaché au sérieux des bonnes règles et à des recherches pédagogiques dont quelques-unes l'ont rendu célèbre.

Fantin-Latour connut en cet endroit plusieurs des amis qu'on lui vit depuis, entre autres Legros, Guillaume Régamey, Ottin. Aucun ne fit une carrière pareille à la sienne. Aucun n'apportait des avances comparables. Aucun ne fréquentait comme lui le Louvre et n'étudiait les ouvrages des maîtres. Il devint l'hôte assidu de ce musée. Sa vie, toute remplie par l'étude, se partageait entre les enseignements de Lecoq reçus tantôt à l'école, tantôt dans son atelier particulier, et la muette leçon des chefs-d'œuvre.

Il allait à ceux-ci simplement, en écolier docile, dégagé de ces exclusions pédantesques qu'Ingres autorisait de son exemple. Il copiait Vandyck et Rubens, réputés chez ce dernier « école de mensonge ». Il copiait Rembrandt, il copiait Bol, il copiait Véronèse et Velasquez. Preuve de la perfection de son goût, au milieu de cette recherche des maîtres de la couleur et du rendu, il copiait l'admirable Poussin.

Il fit cinq copies des Noces de Cana. Des biographes de Fantin, embarrassés de louer cette méthode après de triomphants appels jetés par eux à l'originalité, assurent que ces copies ne doivent être regardées que comme un témoignage de tendresse pour les maîtres. Fantin les regardait autrement. C'était pour lui l'apprentissage de l'art. Il y trouvait le complément natu-

rel de l'éducation qu'il avait reçue de son père, puis de Lecoq.

En outre, ces copies lui gagnaient de l'argent. Beaucoup de peintres vivaient de cette industrie, que le gouvernement d'alors encourageait de commandes officielles. Fantin en fit pour un musée de copies qui se fondait en Amérique. Dans les visites qu'il faisait au Louvre, il connut plusieurs autres peintres engagés dans cette besogne, soit pour le gain, soit pour l'étude. C'était parmi ses aînés Jeanron, parmi les hommes de son âge Ricard et Carolus-Duran. Comme lui ces deux derniers suivaient une voie originale. L'Anglais Leighton, parvenu depuis au premier rang des peintres de son pays, entra de la même manière dans les relations de Fantin.

Notre artiste atteignit sa vingtième année au milieu de ces occupations. Son talent était alors formé. On a pu s'en rendre compte à l'exposition, par son propre portrait de 1858, qui le représente assis et peignant.

Dans ce morceau excellent se découvre tout l'acquis d'une éducation comme la sienne. C'est une étude plus qu'un tableau, sans nul prestige de composition, mais d'un beau coloris et d'un rendu parfait. Au temps où cet ouvrage fut fait, rien ne saurait marquer une plus grande dissidence de sa manière avec les académies. Rien ne ressemble moins soit à la peinture pensée pratiquée par les élèves d'Ingres, soit à la mode récente alors et malplaisante du néo-grec.

Cependant Fantin-Latour souhaita d'entrer à l'École des Beaux-Arts. Admis dans un premier concours, il déchut si bien dans les autres qu'à la fin il fut exclu.

C'était l'effet facile à concevoir des esthétiques fausses qui régnaient. Comme on ne connut plus tard au maître ni récriminations grossières, ni aigres propos de génie méconnu, on peut supposer que cette contradiction ne troublait pas l'égalité de son âme, et que le plaisir qu'il trouvait dans le commerce des maîtres et dans leur imitation, le consolait de ces rebuffades.

Il serait long de redire les menues aventures de cette carrière à ses débuts. La plus curieuse est certainement l'histoire de la décoration du Plessis-Piquet.

Ce joli village est situé près de Paris entre le val d'Aunay et Meudon. Le curé, ami de la famille Ottin, souhaitait de voir peindre une chapelle de son église sans payer que les frais matériels. Fantin-Latour, Ottin et deux autres de leurs amis du même âge se piquèrent d'exécuter cet ouvrage. Le jeu tout seul les en tentait, joint le séjour à la campagne. On peignit à même la pierre toutes les murailles et la voûte. C'est la seule fois qu'on ait vu Fantin peindre de la décoration. Il y avait représenté un Saint François-Xavier baptisant les Indiens, dont l'esquisse reste. La peinture s'en est allée, avec celle de ses compagnons, sous l'action de l'humidité, et le badigeon a tout recouvert. De toute la chapelle, on ne conserve plus que la voûte, ouvrage d'Ottin.

*
* *

Fantin se présenta au Salon pour la première fois en 1859. Il était âgé de vingt-trois ans.

Deux des trois tableaux portés par lui figuraient à l'exposition. C'était son portrait en corps de chemise.

le pinceau tenu dans la main gauche, et le portrait au genou des deux sœurs de l'artiste, occupées l'une à une tapisserie au métier, l'autre à lire. Le premier de ces ouvrages imite de près Rembrandt. La lumière brillante de la chemise, obtenue par les mêmes artifices, s'accompagne d'un rendu du linge tout pareil. Quant aux deux sœurs, l'effet en est copié des peintres de *conversations* hollandais travaillant en grand, comme Maës. La nature morte dans ce dernier tableau est admirable. Les luisants de bois du métier, les barbes de la tranche du livre en brochure, la matière terne et flasque des écheveaux de laine posés de côté en un paquet, surtout le mat éclat de la manchette que la main d'une des femmes porte en avant, offrent un coloris et une vigueur d'exécution sans pareils. Les harmonies sont fraîches et voisines de celles de Vander Meer de Delft. On croit voir la lumière et toucher les surfaces. Quant aux visages, dont ce genre de tableaux ne requiert guère une pose moins longue que de l'accessoire, l'expression en est simple et reposée, avec ce vague des yeux que donnent les longues séances. Ils sont bien peints, soutenus d'ombres fortes qui répondent à la vigueur du reste. Tout s'accorde à faire de ce tableau un ensemble rare et parfait et l'une des pièces maîtresses de l'œuvre. Aux yeux des vrais maîtres de l'art, elle devait révéler le talent exceptionnel et faire prévoir l'heureuse carrière du jeune homme qui la présentait.

Le jury du Salon la refusa. Il refusa les trois tableaux de Fantin. Le temps était passé où le discernement des professeurs d'ancien régime s'en allait déterrer hors des chemins battus les talents des hommes sans

fortune, et où la Raie de Chardin forçait, sur un mot de Largillière, les portes de l'Académie.

Le bon goût survivait pourtant, reculé dans d'obscurs asiles. L'excellent maître Bonvin, son aîné, qui disposait alors d'un commencement de clientèle, exposa chez lui l'ouvrage de Fantin. C'était rue Saint-Jacques, dans l'atelier qu'il nommait son atelier flamand.

On sait quelle étude assidue Bonvin a faite des maîtres hollandais et le profit qu'il en a tiré. Lui-même en tenait la recommandation de Granet, par où l'histoire remonte jusqu'aux ateliers flamingants des derniers peintres du XVIIIe siècle, quand la vogue qui venait à ce genre peuplait la collection de Louis XVI d'œuvres des maîtres de Leyde et de Harlem. Ainsi se renoue, de Fantin-Latour à l'école Française d'avant David, la tradition vivante des maîtres.

Bonvin se fit comme le patron de tout le groupe de dissidents dont Fantin se trouva faire partie. Il exposa chez lui, avec l'œuvre de celui-ci, les tableaux de Legros et de Ribot, ainsi que du peintre américain Whistler, qui était de leurs amis.

Bonvin mena à cette exposition tout ce qu'il avait de relations dans le monde. D'entre les artistes, il y fit venir Courbet. Ce peintre, que de sottes fanfaronnades, une inepte idéologie et de précieuses parties de l'art de peindre avaient déjà rendu célèbre, crut beau de s'éprendre des jeunes gens dont on lui présentait les œuvres. Il s'imagina d'en faire le corps de ce qu'il appelait le réalisme. Il les loua, fut estimé d'eux, et quelque imitation de sa manière passa naturellement à plusieurs.

Dès lors, le renom de Fantin fut lié dans le public à celui qui venait à tout le groupe. Sous le nom de réalistes qu'ils prenaient, le public imaginait une secte débordée de copistes indiscrets de la nature et de novateurs intempérants. Il est certain que de fortes et sérieuses traditions se cachaient derrière cette apparence ; cependant, on ne peut nier que d'assez grands préjugés, effets d'une situation de révolutionnaire en fait, n'aient travaillé un temps les meilleurs de l'école. Fantin lui-même en tint quelque chose. Le tableau auquel il avait donné le nom d'*hommage à la vérité*, ensuite du *Toast*, en est la preuve.

Il le peignit en 1864. Une figure nue de la Vérité s'y voyait, entourée des principaux peintres *réalistes*. C'était, en réformant le jugement du public, accepter au moins son classement. Cependant, quoi de plus aveugle que ce classement même ? Louable ou non, ce mot de réaliste ne peut servir à une distinction d'école. La vérité et le réel n'est-il pas l'objet de tout peintre digne de ce nom, depuis Raphaël jusqu'à Téniers ? Comment Rembrandt et Vélasquez, dont ce tableau porta les noms inscrits, en auraient-ils tenu monopole ? Aussi, combien n'ont fait état de se renfermer dans l'éloge de ceux-là que pour mieux renier tout ce qu'en leur nom on osait exclure du domaine de la vérité ? « Réalisme, écrivent les Goncourt, caricature du vrai de notre temps, *épatement* du bourgeois, religion en chambre du laid bête, du vulgaire mal ramassé et sans choix. »

Tel n'est pas le cas de Fantin pris le pinceau à la main. Si le préjugé dura dans sa pensée, ou si la destruction de son tableau du *Toast* doit être attribuée en partie à quelque changement de ses idées là-dessus, je

ne sais. Le fait est qu'ayant exposé ce tableau au Salon de 1865, il l'anéantit sitôt après, n'en laissant que plusieurs esquisses et deux têtes préalablement réservées.

En fait le nom qui convient à son genre, chez les anciens comme chez les modernes, c'est peinture de *caractère*, marquant l'heureuse recherche du détail, du sujet commun, du trait intime, de l'apparence palpable et matérielle des choses. Ce n'est pas que cette peinture n'ait son *style*, mais bien différent de celui qui sert à nommer les plus généreux efforts de l'art. Qui dit style ici ne dit autre chose que goût, choix intelligent, distinction d'âme.

L'idée courut à cette époque de créer à cette sorte de peinture d'autres ressources. Courbet avait appelé « allégorie réelle » une disposition symbolique d'objets ordinaires et d'usage. Ainsi, son *Atelier* de 1855 avait, dans sa pensée, le sens d'un résumé de son existence. De la même manière, les peintres de nature morte de Hollande, plaçant au milieu de livres et d'instruments d'étude la triste figure d'une tête de mort, professaient de peindre le néant de la science ou de la vie. Les natures mortes de ce genre s'appelaient des *vanités*. Courbet, s'il les avait connues, eût peut-être compris le peu que compte, dans un classement des genres, le sens idéologique des objets représentés, simple prétexte chez les maîtres de l'art à des groupements inédits. Il est certain que le *Toast* appartint à ce genre de l'allégorie réelle, mais on ne voit pas que Fantin l'ait conçu autrement que selon la tradition des maîtres et d'une manière purement pittoresque.

Il y avait joint une mythologie nue, sans égard pour

la disparate de tout l'attirail d'un tableau de mœurs. Cela encore était une idée de Courbet, suggérée à son ignorance par le Concert du Giorgione qui est au Louvre. Mieux que Giorgione, à des peintres de ce genre Rembrandt pouvait servir d'autorité. Fantin ne s'y tint pas, car, son tableau détruit, on ne lui vit plus renouveler cette tentative.

En 1863, Fantin-Latour fit le tableau célèbre de l'Hommage à Delacroix. Cet ouvrage, d'un an plus ancien que le *Toast*, doit passer pour le premier morceau de capitale importance qu'il ait peint.

Il ne contient pas moins de dix personnages, tous réunis pour composer une sorte de cour à Delacroix, dont le portrait en peinture trône au milieu d'eux. Delacroix était mort cette année même. Il plut à Fantin de dresser en son honneur cette espèce de monument. L'idée d'une allégorie semblable à celle dont le *Toast* fut un exemple, l'engageait dans cette importante entreprise.

Au nombre de ses relations continuait de se ranger tout ce que recrutait au cours des ans le groupe des réalistes. Fantin voulut que Vollon, le graveur Bracquemond figurassent dans la circonstance. Il y requit aussi Manet. Celui-ci commençait la bruyante carrière dont notre société bourgeoise n'a pas encore perdu le souvenir et l'horreur. Au milieu de tous, enseigne vivante du réalisme, Champfleury fut assis et près de lui Baudelaire. Whistler, l'écrivain Duranty, Fantin lui-même, modestement effacé au second rang, comme sur, un volet de tableau le donateur, quelques autres encore formèrent ce groupe illustre, dont on n'aura pas de peine à concevoir la difficulté quant à l'art.

Car le moyen de placer côte à côte avec grâce tant de figures d'aspect commun, et partant monotone, uniformément revêtues d'habits de ville, et occupés à ne rien faire qu'à paraître ? Ainsi sont composés cependant les tableaux hollandais de guildes et de corporations : œuvres d'un genre à la fois abondant et sévère, où une simplicité de fond s'allie à de la variété, genre mitoyen qui, de la *conversation*, s'élève par degré jusqu'à l'éclat des grands banquets du Véronèse, rappelés par les chefs-d'œuvre de Hals et de Vander Helst. C'est un fait historique qu'un tableau de ce dernier, copié par un peintre belge nommé Dubois, fut aperçu à Paris par Fantin, et détermina la composition de son tableau.

Imitateur des Hollandais dès les débuts de sa carrière, il était naturel qu'il tirât de cette école les exemples nécessaires au plus bel épanouissement de sa veine. Nous tenons de sa main la note des fautes qu'il releva dans son œuvre quand elle parut en place. Cet examen témoigne du soin qu'il y apportait. En dépit de la sévérité qu'il exerçait ainsi sur lui-même, qui pourrait nier que cet essai, aussi difficile qu'imprévu, n'ait magnifiquement réussi ?

On y admire la dignité des visages, la belle exécution de la plupart d'entre eux, une pratique du costume moderne qui fait en dégager les plis intelligents, plis où s'inscrit le mouvement du corps, ses habitudes, et qui, parmi les lignes tirées par le tailleur, rétablissent l'air d'ingénuité et l'agrément de la nature. L'embarras de traiter ce costume n'est qu'un mot. Tous les artistes dignes de ce nom n'ont pas manqué d'y réussir. On put le voir une fois de plus au dessin excellent de la

redingote de Champfleury. L'attitude de ce dernier, l'expression de son visage, ne sont pas moins dignes d'éloge. Avec Manet et Baudelaire, il compose le groupe principal, et le plus séduisant du tableau. Dans le portrait de Delacroix, posé derrière, le rendu du cadre doré compose un fond de réalité frappante.

Depuis deux ou trois ans, l'artiste avait forcé les portes du Salon. L'Hommage à Delacroix y fut vu, non sans intérêt. Mais ces commencements de succès dans le public doivent être comptés pour peu au prix de la considération qu'ils lui valurent parmi ses amis.

Une renommée de cénacle profite extrêmement du mérite reconnu d'une œuvre capitale. Celle de Fantin allait en prendre un ascendant définitif. En attendant le suffrage du grand public, sa place fut désormais marquée aux yeux de ses pairs et d'un petit nombre d'amateurs de choix. C'était une sorte de gloire déjà, gloire adaptée à la vie simple que menait Fantin, à son mépris de la réclame, à la modération de ses goûts.

*
* *

En même temps que ce talent dans le genre du portrait, les amateurs voyaient se révéler chez Fantin celui de peindre des fleurs. Cette partie de l'art le porta tout de suite aux nues.

Chacun sait quels trésors d'adresse et de science profonde Fantin-Latour y a versés. La postérité, qui le contemplera de loin dans un même recul avec les maîtres du genre, lui marquera sa place définitive. Mais dès maintenant comment se défendre d'anticiper un jugement si certain ? Pas un des Hollandais anciens

n'égale Fantin. Il faut aller jusqu'à Baptiste, aux merveilleux bouquets, chefs-d'œuvre d'arrangement, d'exécution et de grâce, prodigués par ce maître aux voussures de Vincennes, aux dessus de porte de Trianon, aux cent et mille encadrements et recoins des plafonds de Lebrun et de ses élèves, en je ne sais combien de toiles exquises, jalousement recherchées des brodeurs de Lyon, dont un choix délicieux orne le musée de cette ville, pour trouver un maître qui soit digne d'être comparé à celui-ci.

Tantôt sur des fonds noirs à l'ancienne façon, Fantin modèle dans le blanc et dans les nuances tendres des œillets finement chiffonnés où se pose la lumière du jour ; tantôt le rayon passe derrière la fleur, frappe le mur du fond, baigne de reflets, emplit de transparence les tissus délicats, nuancés de rose et d'incarnat, tachés de lilas et de pourpre, de la tulipe, du pavot et de la rose trémière.

Une fine anatomie détaille de près ces fleurs. Le fameux bouquet d'Olympia chez Manet n'est pas un modèle pour Fantin. Personne mieux que lui n'a dessiné ce frêle ouvrage de la nature, n'en a mieux connu le contour, mieux calculé l'enroulement, la courbure, le mol éploiement, les capricieux retours, le pli pressé, l'entortillement, le recroquevillement, le godron, l'entonnoir,le ferme élancement, l'épanouissement superbe, mieux indiqué la structure exquise et fine de ces parfaits chefs-d'œuvre : les insertions, les développements, les dédoublements, les intersections, les sutures ; mieux conçu, par l'exploration exacte de toutes les parties, l'esprit des formes et leurs charmes distincts. Et quel coloris souple et vrai ! Quelle exécution forte

et caressante ! quelle touche ! quel esprit ! quelle lumière !

1865, 1866, deux morceaux de coloris pareil et d'accessoires variés de même sorte, parés du même éclat, peints en même perfection. Des fleurs dans tous deux, dans un pot de terre d'une part, de l'autre dans un vase de verre bleu ; auprès un petit plateau d'imitation de laque où reposent des quartiers d'orange et de grenade ; des poires et des pommes enfin, ici dans une vaisselle, là dans un de ces paniers grossiers que le paysan livre avec sa marchandise. Il semble qu'on touche le bois des baguettes rudes et la luisante fermeté des fruits. Le fuyant des feuilles à plat au-dessus du pot de fleurs, la blancheur des pétales ouverts des primevères, la translucidité contre-éclairée de reflets d'une tasse à café posée sur sa soucoupe, tout cela détaché sur un fond lumineux dont le ton brille auprès de ce concert de couleurs, quelle évocation, quel enchantement !

Fleurs et nature morte, c'est le même succès pour lui. Argenteries, porcelaines, cristaux placés sur un coin de table, dans le désordre familier de l'étude, dans l'abandon d'une fin de repas, resplendissent chez Fantin d'un charme sans égal.

Dans la plus célèbre de toutes, prêtée par M. Mancini, où se retrouve comme tiré à part tout l'accessoire de son tableau des *Poètes*, tous ces objets se présentent dans un degré d'illusion, dans une perfection de rendu inouï. L'éclatant reflet d'une cafetière d'argent, la cannelure en torsade d'une carafe, les rougeurs translucides d'un vin versé dans le verre, « couleur sans nom, comme disent les Goncourt, faite de la double

transparence du contenant et du contenu », et près de ces francs effets, les brillants délicats, où passent des reflets de toutes couleurs, du damassé de la nappe de table, tel est le résumé de ce morceau.

Comme Chardin, Fantin-Latour triomphe plus complètement qu'ailleurs dans la nature morte, dans la représentation d'objets qui, demeurant longtemps les mêmes, se prêtent, au cours de l'exécution même, à de longues contemplations.

« Objets qui posent bien », le mot est de lui. Comme le graveur Edwards, son ami, le pressait de s'exercer dans le paysage .

— Le soleil, répondit Fantin, les nuages, le temps qui change, tout cela est trop éphémère, ne permet pas la copie, et voilà ce qui est plutôt dans mon savoir. »

Oui, ce merveilleux rendu, cet air de nature matérielle, inspirés, soutenus de la présence des objets, exigeait ce choix de sujets complaisants et vulgaires. C'est à ceux-là que Fantin demande la gloire et l'attestation de ses talents. Talents mis en valeur chez lui mieux que chez personne, parce que mieux que personne il en a connu l'application.

Les mêmes conditions de peindre se marquent dans ses portraits. Fantin ne croque point au vol un mouvement, un sourire, dont s'anime ensuite la figure représentée en action sur la toile. Ses modèles lisent, brodent ou dessinent. Les moins actifs paraissent se reposer immobiles. Aucun charme ne leur vient de la vivacité du geste, de la mobilité du regard. Tout le plaisir qu'on y prend tient à l'air naturel d'une attitude longuement gardée, de la simplicité des poses familières.

Aussi comme portraitiste trouva-t-il peu de débit.

Ses fleurs s'achetaient, et quelques amateurs s'emparaient de ses figures d'étude, mais les modèles qui posèrent devant lui ne composèrent jamais une clientèle. C'est qu'on se fût mal accommodé de ce style excessivement simple et voisin de la monotonie. Pareillement, la longueur de pose qu'il réclamait dut mettre les gens en fuite. Il lui fallait comme à Rembrandt le modèle à discrétion, à toute heure du jour, prêt à toutes les exigences.

De là vient qu'il n'a peint personne aussi souvent que lui-même. L'exposition comptait treize portraits de Fantin, tout peinss avant 1867. Il se représente devant la glace, sans prendre même le soin, comme on peut le voir à sa main qui tient le pinceau, de rétablir la droite et la gauche renversées. Après son propre portrait, ce sont ceux qui l'entourent, des femmes principalement, plus aisées à fixer, ses sœurs d'abord, puis, quand il fut marié, sa femme et sa belle-sœur, invariablement peintes dans le décor familier, où va se répétant le mobilier de famille, sans apprêt que celui de l'exécution parfaite et du choix judicieux des détails.

Fantin ne s'écarta que rarement de cette pratique. Non qu'il n'ait rêvé davantage ; mais le style qu'il avait choisi ne pouvait s'élever qu'au prix de beaucoup de peine au niveau de l'Hommage à Delacroix. La difficulté de la mise ensemble, l'embarras d'obtenir des poses, la nécessité préalable d'études ingrates et fatigantes, l'empêcha d'y revenir souvent. On compte plus de dix croquis de l'Hommage à Delacroix, et les préparations du *Toast* sont innombrables.

Une seule fois, sans tenter une pareille entreprise,

Fantin sortit de son genre accoutumé. Rassemblant dans un effort heureux toutes les ressources de son art, on lui vit camper jusqu'au genou la figure élégamment tracée d'un homme légèrement incliné, tenant une canne de ses deux mains. Un veston bien coupé, le chapeau haut de forme bien placé sur un visage jeune, dont le regard vif, la barbe blonde augmentent l'agrément général, achevaient ce parfait morceau. Ce portrait délicieux, le plus séduisant peut-être qui soit jamais sorti de son pinceau, c'était Manet, le Manet d'Olympia, le Manet de Lola de Valence, en habit de ville. C'était le monstre apprivoisé, présenté de la main d'un camarade. *A mon ami Manet, Fantin* : telle est l'inscription du tableau, que l'on vit au Salon de 1867.

Ce jour-là, le public fut obligé de convenir que l'école réaliste pouvait plaire, et Manet sans doute reconnut le droit qu'elle avait de s'y ingénier.

En 1870 fut peint le fameux Atelier de Manet, que conserve le Luxembourg. C'était retourner aux tableaux d'assemblée, avec un moindre succès cette fois. Deux choses nuisent à l'effet de cette toile : le dessein, mal servi par les moyens de l'artiste, de donner quelque mouvement à la scène ; le soin qu'il a pris de peindre ses personnages en pied, ce qui n'a lieu dans aucun de ses autres tableaux du même genre.

Au reste, il est curieux de rechercher dans ce tableau les relations de Fantin en ce temps-là. Autour de Manet, occupé à peindre, se placent Zacharie Astruce Renoir, Claude Monet, Zola, couvert alors de la gloire de ce fameux *Salon de* 1866, où il se fit le défenseur de Manet. On voit que les nouveaux continuaient de s'y

placer, et que du vieux réalisme au jeune impressionnisme, la tradition se transmettait, comme chez Manet lui-même on vit les deux manières se succéder.

Un troisième tableau du même genre, le meilleur de tous sans conteste, fut peint en 1872. C'est le Coin de table, ou mieux le tableau des Poètes, où se montrent réunis dans une fin de repas, Verlaine, Rimbaud, Blémont, Aicart, Valade, Ernest d'Hervilly et Pelletan. Là, de tous ces grands tableaux, sont les meilleurs portraits, là ses plus étonnants morceaux de nature morte.

Tant d'importants ouvrages avaient placé Fantin au rang des maîtres les plus considérés du temps. A la réputation qu'entretenait son groupe, se joignaient les suffrages du dehors, tous les jours plus nombreux et plus étendus. Lié d'amitié avec des hommes qui menaient le tapage qu'on sait dans les Salons annuels, doué cependant des qualités capables de le faire apprécier des esprits modérés, Fantin bénéficia du renom qui s'obtient de ces deux manières. Goûté de l'amateur raisonnable, il ne déchut point dans le jugement de ceux qui tempêtaient contre la peinture bourgeoise. Le discernement qu'il eut toujours parfait, don rare chez les gens de sa génération, et qui s'est fait depuis plus rare encore, maintenait cette constance de fortune. Prix légitime d'une œuvre si bien mesurée, juste effet de l'estime qu'on doit à cette dignité, à cette finesse, à ce charme simple de toutes les parties, et qui ne s'arrête point au peintre, mais par delà le tableau s'adresse à l'homme lui-même.

On le recherchait en Angleterre, où d'assez bonne heure il avait fait plusieurs voyages. Par l'entremise

de Whistler, il y fit d'utiles relations. Il connut Rossetti le préraphaëlite, et le graveur Edwards. Les amateurs ne l'y oublièrent jamais. Mainte collection anglaise conserve jalousement des ouvrages de ses plus anciens temps auprès des chefs-d'œuvre de l'art.

D'autre part un peintre de Francfort, Scholderer, qui ne reparut plus à Paris après 1870, répandait son renom en Allemagne. Ce peintre aimait à tirer de France les cadres dorés de ses tableaux. Pour éviter les droits dont cet objet est taxé, Fantin, avant de les envoyer, y plaçait quelques études brossées pour la circonstance, dont plusieurs aujourd'hui ornent les musées d'Allemagne.

*
* *

Fantin se maria en 1876, à l'âge de quarante ans.

C'est depuis les environs de cette date qu'on voit paraître dans ses tableaux les deux figures les plus populaires de son œuvre, celles de sa femme et de Mlle Dubourg sa belle-sœur. Le visage de celle-ci surtout se retrouve partout dans son œuvre. On l'y rencontre dans toutes les attitudes et dans les parures les plus diverses. Depuis le portrait coiffé d'un petit nœud bleu, où elle paraît assise écoutant la lecture que sa sœur est en train de faire, jusqu'au portrait assis, relevé de la note rouge d'un petit éventail replié, jusqu'au portrait debout et boutonnant son gant, prête à sortir, partie de celui de toute la famille Dubourg, l'un des plus frappants qu'ait peints le maître, quelle abondance ! jointe à quelle perfection !

Cette partie de la vie privée de Fantin correspond à

l'époque de ses plus grands mérites. On peut les regarder comme signalés dans le portrait de M[lle] Dubourg occupée à broder, de 1881, prêté par M[me] Esnault-Pelterie. Avec le portrait de Manet à la canne, c'était le plus beau morceau de l'exposition.

Jamais Fantin n'atteignit pareillement à l'illusion de la lumière discrète qui, circulant dans les chambres closes, jouant dans le pli des étoffes, sur le poli des meubles, semble s'arrêter dans les chairs, s'y emboire, et les faire doucement resplendir. A cet égard, la main qui travaille est un chef-d'œuvre de vérité et d'éclat. Les cheveux sont dorés d'un délicieux rayon, les demi-teintes de la robe sombre dans le bras, ont une justesse et une précision admirables.

On demande d'où vient à ces portraits l'air d'intimité recueillie, ensorcellement du spectateur. De l'attitude incontestablement, du visage attentif, de la mimique contenue, mais bien plus, mais surtout de la vérité avec laquelle tout l'entour joue son rôle. Pas un des accessoires qui se laisse oublier, qui, retenant le regard par le prestige d'une excellente exécution, n'oblige l'esprit à se remplir d'impressions simples et familières. Tout est repos dans des ouvrages où la sûre application de l'outil met en place chaque chose à loisir, donne à chaque objet le temps et le soin qu'il réclame.

Une fois encore le maître rechercha les effets de ses grands tableaux à plusieurs personnages. Ayant rassemblé auparavant tantôt des peintres, tantôt des poètes, il lui plut cette fois de peindre des musiciens.

Il en fréquentait quelques-uns par un effet du goût qu'il eut toujours pour la musique, et qui lui fit en

célébrer les maîtres jusque dans le choix de ses sujets à peindre. Berlioz, Schumann, Wagner étaient les familiers de son application et de son goût. Il se remplissait de leurs ouvrages, déclarait pour eux sa vive admiration. Le tableau qui parut sous ce nom, *Autour du piano*, nous permet de pénétrer une fois de plus dans les relations de Fantin-Latour. Les figures de Chabrier et de M. d'Indy attestent par leur présence la place qu'ils durent y tenir. Le premier occupe le clavier dans un mouvement excellent ; le second, debout à droite, n'est pas une moins parfaite figure. Le reste est de critiques musicaux et de gens de lettres. L'ouvrage fut exposé au Salon de 1885. Une fois de plus, le public fut invité à prendre le plaisir de ce genre, où l'intérêt des poses et des visages, le sérieux de l'agencement et de l'exécution tient lieu de qualités plus brillantes et d'un prestige plus éclatant.

Ce fut, dans le genre du portrait, le dernier des excellents ouvrages de Fantin. Il en forme comme le dernier chapitre et comme le testament de ses talents passés. Depuis lors et jusqu'à sa mort, ce qu'il produisit en ce genre porte la marque d'un affaiblissement dont il faut compter plusieurs causes.

Peut-être le maître s'était-il fatigué du reproche de monotonie qu'encourt naturellement cette peinture. Peut-être les morceaux parés qu'un renom accrédité le mettait en devoir de produire, en déconcertant ses habitudes, mirent-ils en déroute les parties plus délicates de son talent. Un arrangement banal de portrait de commande, l'emploi inusité du blanc dans les lumières, des fonds de hachures sombres qui ne sont pas sans rapport avec la moins bonne pratique de Bon-

nat, donnent à la plupart de ses derniers portraits quelque chose de ce trivial aspect de pacotille salonnière, qui va si peu à des réputations comme celle que Fantin s'était faite.

Le portrait de M. Jullien, celui de Mme Maître, d'autres encore sont de cette sorte. Auparavant déjà quelques demi-chutes faisaient prévoir cette décadence, où n'apparaissent plus qu'à l'état de mélange les traits de maître qui mettent l'œuvre si haut.

Des parties publiées de sa correspondance font soupçonner des causes profondes de ce changement. Comme on le priait d'envoyer à une exposition de Londres son admirable portrait de Manet : « J'ai bien changé depuis, écrit Fantin. Je considère aujourd'hui tout le temps passé comme une école. » École, c'est-à-dire expérience à ne pas suivre. « École d'étude d'art, école d'après nature, école de l'espèce humaine. Cette école-là, c'est celle dont je suis le plus dégoûté. » Cela était écrit en 1869. Dès ce moment-là donc, il est constant que Fantin sentait la lassitude de l'art tout d'imitation exacte auquel il vécut adonné. La fantaisie s'agitait en lui. Il sentait le goût de reprendre le genre d'allégorie, de mythologie et de rêve dont quelques essais chez lui datent de ses débuts.

Lassé d'être Chardin, il lui tardait de divertir ses talents dans les espaces où vaguent Boucher et le Corrège. S'il s'adonna à ce genre et sur la fin de sa vie passa du *caractère* à des essais de *style*, ce fut donc, comme on voit, par l'effet d'un désir que les années devaient exaspérer.

Les essais de cette sorte recommencent et se multiplient justement vers le temps où ses portraits se

dégradent. C'en est peut-être assez pour conclure que cette orientation nouvelle était cause de cette décadence. La désaffection d'une part, et le défaut d'exercice de ses talents de l'autre, en préparèrent le résultat.

Par malheur, le goût qu'il montra pour ces tableaux d'un autre genre, ne fait pas qu'il ait eu les talents pour les peindre. Il fallut chercher hors de lui et de sa pratique ordinaire le moyen de ces réalisations. Fantin n'était pas de ceux qui tiennent l'exécution pour indifférente au sujet. Mais celle qu'il eût fallu, il ne la possédait pas.

Quelques critiques ont loué en ce genre son Anniversafre de Berlioz. Cependant il faut bien reconnaître que rien n'attache dans ce morceau, le plus important incontestablement qu'il ait exécuté de cette sorte. Il en fut de même de tout ce qu'il a peint de Danaés, d'Arianes, de Jugements de Paris, de baigneuses, de nymphes, de Nuits et d'Immortalités depuis 1885. Désormais ces tableaux sortaient en abondance et presque exclusivement de son pinceau.

L'art alors démodé de la lithographie et dont, en attendant son renouveau moderne, Fantin s'appliquait à réparer l'oubli, lui fut un moyen d'expression pour ces compositions nouvelles. Il faut avouer qu'elles s'y rendent plus agréables qu'en peinture. Le pinceau à la main, tout ce qu'on peut louer en lui, c'est de n'avoir pas brouillé les genres et de n'y rappeler, quant à l'exécution, rien de ses tableaux de caractère.

Peut-être à cause de cela ne devra-t-on point appeler une erreur cet exercice de ses talents, mais délassement d'une fin de carrière, caprice d'un esprit distingué, qui, longtemps maître d'une matière différente, sut

enfin se jouer dans celle-ci et y jeter l'agrément léger d'un élégant illustrateur.

Fantin est mort le 23 août 1904. Il était âgé de soixante-huit ans. Le regret des siens et de tous ceux qui l'ont connu, fut à la mesure des qualités de l'homme. Celles de l'artiste ont dans cette circonstance recueilli le juste tribut d'éloges qu'une carrière si bien remplie mérite.

Les idées que Fantin trouva debout au début de cette carrière, sont aujourd'hui bien loin. Notre pensée s'y retrouve à peine. Le réalisme, ou ce qu'on nommait de ce nom, dissident alors, a triomphé depuis, sans profit sensible pour l'art. L'école, échappée au cénacle, entrée dans les sphères officielles, éparpillée, aux quatre vents de la réclame, popularisée, ravilie, roulée au flot incohérent qui fait dans l'un ou l'autre Salon se heurter la platitude, l'enflure, la grossièreté, l'extravagance, la nullité écolière, l'ignorance outrancière, la niaiserie vierge, la folie pure, a cessé d'être l'élément de renouveau et de sagesse qu'on a pu un temps espérer.

Plus que jamais, les individus sont réduits à chercher leur voie, les vrais talents à ne relever que d'eux-mêmes. Ce que Fantin a fait, qui pourrait le refaire ? Son exemple du moins subsiste, je dis la leçon muette de son œuvre et l'enseignement de son existence.

Note. — Pour le caractère de Fantin, ses idées, sa manie de germanisme, pour le jugement sans bienveillance mais éclairé de ses talents, je renvoie au chapitre que lui consacre M. Jacques Blanche dans son livre (in-12, Paris 1819) de *David à Degas*.

LES RUES ET MONUMENTS DE PARIS ET LEUR AVENIR

On s'est mis à raser les fortifications. L'ouvrage, longtemps annoncé, est en train. Combien de temps il durera n'est pas l'affaire ; nous serons tôt étonnés de le trouver fini, et de toucher certains de ses effets, auxquels les amis de Paris ne peuvent se dispenser de songer. Je parle de ceux qui ont à cœur, en même temps que la commodité, l'aspect de la ville. D'autre part, à l'intérieur de Paris se pose de nouveau la question de la destruction des vieux quartiers, agitée deux ans avant la guerre, et qu'elle avait interrompue.

Le sujet reparaissait alors après avoir sommeillé longtemps. On s'en était beaucoup ému aux environs de 1860, quand Haussmann porta les premiers coups. Après quoi l'entreprise de quelques percées neuves ramenait de temps en temps l'attention de ce côté ; puis de nouveau on l'oubliait. Aux environs de 1910 nous vîmes l'attention se prolonger, et elle fut plus vive que jamais. Cinq cents millions votés par la ville

Paru dans le *Correspondant*, 1921, 1922.

pour des démolitions nouvelles avaient averti le public des changements qu'on préparait. Une partie du faubourg Saint-Germain rasée par le boulevard Raspail, frappait les imaginations par l'ampleur de la destruction. Les plaintes commencèrent de s'élever en faveur des anciens immeubles, des souvenirs jetés à l'oubli, du peu d'élégance des quartiers neufs : biais informes des rues, crudité des aspects, dislocation des places et des carrefours.

Ces impressions avec tant d'autres devaient céder aux impressions de la guerre. Elles semblent aujourd'hui effacées. Cependant, comme on pouvait s'y attendre, les projets anciens ont reparu. De nouveau nous sommes en face de leurs menaces ; l'effet même en est commencé. Le quartier de la Monnaie doit être traversé par deux voies dont la fourche sera derrière le palais Mazarin ; les maisons à la tête du pont Neuf sont rasées ; des élargissements commencés font craindre la dévastation de l'île Saint-Louis ; le pont de la Tournelle n'est plus ; des projets de percement et de renversement rôdent autour du Palais-Royal. Faut-il laisser tout cela se produire sans examen ? A l'opinion mise en éveil quand la nouvelle en fut apportée, n'y a-t-il pas lieu de faire appel encore pour en supputer les effets ?

Rien n'empêche que cet examen soit impartialement mené. Ceux qui vont jetant Paris par terre ont des raisons pour élargir ; les historiens, les antiquaires qui se plaignent de ces démolitions ont des raisons pour conserver. Il y a lieu de tenir compte de ces deux sortes de raisons. Ajoutons qu'aujourd'hui toutes les deux ont des intelligences dans le public. Nous ne sommes

plus au temps où, passé les élites, les travaux d'Haussmann ne recueillaient que des applaudissements. Une campagne de vingt ans menée dans *le Journal des Débats* par M. André Hallays en faveur des antiquités parisiennes et de toute la France, les expositions de l'hôtel Lepelletier tenues par M. Marcel Poëte, d'estampes et de souvenirs de l'ancien Paris, ont rendu le parti de la conservation populaire. Des sentiments complices ont été répandus, qui à chaque entreprise nouvelle battent fortement en brèche le parti de la démolition.

Le fort de celui-ci, c'est d'avoir confisqué les apparences de la raison pratique. Il avoue que les plaintes qu'il soulève sont touchantes, mais ne faut-il pas céder à la nécessité ? L'usage auquel une ville est destinée, considéré dans le Paris d'à présent, fait taire, dit-on, toutes les raisons qu'allèguent les défenseurs de l'antiquité. Au fond, qu'expriment donc ces raisons, sinon l'attachement à ce qui n'est plus, attachement stérile essentiellement ?

Le temps s'en va, le temps s'en va, Madame.
Las ! Le temps non, mais nous nous en allons.

Cette fuite est sans retour. Paris change comme toute chose sous nos yeux. Les mœurs, les enseignes, les costumes, les étalages, les véhicules suffiraient à la transformer. Et c'est le regret de ce qui change ainsi qui nous occupe. Nous en faisons porter le poids à la pioche municipale, laquelle n'est qu'un accident dans la transformation des choses. Bref, ce sont des plaintes chimériques ; le sentiment qui les fait naître est natu-

rel, mais seule une illusion romanesque peut inspirer d'en former des reproches.

S'il était vrai, le procès serait jugé. Il n'en est pas ainsi. Une raison praticable, appuyée de circonstances de fait, pleine de l'expérience des choses, peut être opposée aux idées qui dirigent les travaux en cours. Cette raison reflète-t-elle exactement la querelle des antiquaires ? Non pas. Cependant elle est propre à les servir, comme je suis assuré qu'elle sert, mieux entendus, les desseins que cette querelle repousse. Plus sagement mûris, ces desseins comme cette querelle pourraient trouver satisfaction dans ce que je voudrais exposer. Ni d'un côté ni de l'autre on n'a assez raison, et les vues qui doivent réformer les réclamations des deux partis, permettraient de les accorder.

Comment n'en serait-il pas ainsi ? Est-ce que dans tous les temps l'ornement des villes n'a pas eu son principe dans leur commodité ; et le principe à son tour de cette commodité, n'est-ce pas l'histoire qui le pose ? Ne découle-t-il pas du passé, qui, ayant fait la ville ce qu'elle est, est cause de ce qu'elle exige ? Tout cela vient d'une même source, et ne s'oppose que par accident. De contradictions essentielles il ne saurait s'en présenter que parce qu'on pose mal la question. Essayons de la rétablir.

*
* *

Considérons d'abord à quelles raisons précises se heurte le soin de conserver les anciens édifices de Paris.

Arguer de la fuite du temps, des transformations des

choses en général, ne saurait pas être plus de mise que le regret indistinct du passé. Si le passé ne doit pas être un fétiche, il est certain que le présent n'est pas dieu. Le changement que le présent entraîne n'est fatal, pris en général, que parce que des changements particuliers sont nécessaires et justifiés. Par quelles raisons ? Tantôt il s'agit d'assainir, tantôt de dégager la ville. Assainir parce que les maisons ont vieilli, ou que des rues autrefois suffisantes pour une habitation réduite ont été rendues insalubres par l'afflux de la population. Dégager, soit pour la même raison, parce que le peuple a pullulé, soit parce que des centres d'affluence nouvellement formés obligent d'élargir d'anciennes voies ou d'en ouvrir de nouvelles.

Tout cela est raisonnable. Ce sont les raisons que les bureaux allèguent quand il s'agit de démolir l'ancien. Il importe de les discuter sous peine de n'aboutir jamais.

On ne l'a pas toujours fait, on ne le fait pas assez. On se donne pour tâche principale de plaider l'intérêt des monuments menacés. Ainsi conduite, la discussion, reprise en plusieurs circonstarces, a eu pour effet de répandre le préjugé que les historiens et les antiquaires sont les ennemis de la commodité et de l'hygiène. La vérité est qu'il leur suffirait d'être en général les ennemis du caprice et des destructions aventureuses.

Le préjugé s'est établi que les plans auxquels on a dû depuis Haussmann la démolition de la moitié de Paris, ont été rendus nécessaires par la commodité toute seule. Cela n'est pas vrai, et M. Hallays a plusieurs fois remarqué que ce qui se fit en ce genre sous le second Empire était en même temps ordonné à un but

stratégique ; que plusieurs des percées eurent lieu pour rendre l'émeute plus difficile, en conséquence de la largeur et de la rectitude des rues. Mais ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que ces plans visaient aussi et visaient même principalement l'embellissement. La lassitude et un certain progrès du goût font qu'on n'en admire plus autant les résultats. Aucun Parisien ne trouve beaux le boulevard Sébastopol, la rue Turbigo ni le boulevard Voltaire. L'opinion a rejoint à cet égard le jugement porté par Veuillot dans *les Odeurs de Paris*, sur les abords de Ba-ta-clan. Mais à l'époque, il faut se rappeler que cette critique fut lapidée.

Ces percées furent jugées superbes. J'ouvre le livre des *Travaux de Paris*, de Ferdinand de Lasteyrie, paru en 1861, où se trouve la critique de ce qui se faisait alors, et qu'on n'a fait depuis que répéter. « L'utile. dit-il, en se moquant du préfet, l'utile aura son tour ; commençons par l'agréable. » Ailleurs : « La trombe des embellissements a passé par là et tout ravagé sur son passage. » Cette critique parut d'abord en articles dans l'*Opinion nationale*. Haussmann offensé disait dans un discours : « On m'a accusé dans certains journaux de manquer de goût ; on m'avait un peu gâté précédemment, aujourd'hui une réaction s'opère. »

La réaction a continué, mais n'oublions pas le point de vue d'origine : on démolissait pour embellir.

De là vient cette conséquence, qu'il convient de remarquer. On élargit, on rectifia peu de rues ; on opéra surtout des percées : boulevard de Strasbourg, boulevard Sébastopol, boulevard Saint-Michel, boulevard Magenta, boulevard Malesherbes, etc. Le même système s'est poursuivi : rue Monge, rue Auber, boule-

vard Raspail, etc. Des percées sont rarement nécessaires, rarement imposées, dis-je, par la commodité des dégagements. Car elles ne sauraient avoir de but que si de nouveaux centres d'affluence se forment à l'écart du tracé de l'ancienne ville, dans les lieux où ce tracé ne donnait pas accès. Cela n'est pas sans exemple, cependant le cas est assez rare. Ainsi la méthode qui consiste à multiplier les percées atteste autre chose que le soin des dégagements. Or à quel point ne l'a-t-on pas poussée ? Dans les percées tiennent les trois quarts de l'histoire du Paris moderne.

Voyons celles qui sont inutiles, je veux dire qui ne mènent à rien. Car il ne s'agit pas de les trouver utiles parce qu'elles dégagent les voisinages ; ce service est rendu par tout espace qu'on ouvre, de quelque nature qu'il soit. Une percée neuve s'emplit aussitôt de passants ; mais ces passants eussent pris leurs aises aussi bien dans les voies anciennes, si l'on eût eu soin de les élargir.

Les boulevards de Strasbourg et de Sébastopol ne valent pas le dégagement qu'eussent opéré les rues et les faubourgs Saint-Martin et Saint-Denis agrandis. La rue des Écoles ne va nulle part. Tout son usage est de faire communiquer l'École de Médecine et la Halle aux Vins, qui n'ont nul besoin l'une de l'autre. Le boulevard Saint-Germain fait un tour inutile. Le boulevard Saint-Michel va se perdre dans les solitudes de l'Observatoire, le boulevard Raspail au désert de l'ancienne barrière d'Enfer, la rue Monge aux abords du cimetière de Clamart et de la Halle aux cuirs, endroits encore à peine fréquentés.

En revanche, le débouché encombré du Pont-Neuf

attend encore l'élargissement de la rue Dauphine. C'est à peine si la rue du Bac, débouché de tout le faubourg Saint-Germain vers la rivière, a vu quelques tentatives faites pour élargir son étroit passage.

Donc on voulait embellir. Et comment ? En perçant à tort et à travers l'antique conglomérat des maisons parisiennes. Plutôt que d'avoir égard aux besoins des habitants, on cherchait le plaisir de l'œil dans le dégagement pris en lui-même.

« On a mieux aimé, dit Lasteyrie, ouvrir à grands frais de larges avenues, faire de la splendeur quand même à travers de pauvres quartiers... » Une fée, la fée Haussmann, discourant dans ce livre avec un échevin du temps jadis, se voit objecter les frais, les habitudes, les commodités de fait : « Y pensez-vous, répond la fée, sacrifier la ligne droite, le point de vue, l'immense perspective ! » Tel est le principe de ces bouleversements.

Ainsi c'est contre les bureaux qu'il faudrait retourner l'objection faite aux antiquaires. Ils mettent en avant l'utilité et dépeignent ceux-ci comme les défenseurs chimériques de l'art. Mais non, ce sont les bureaux qui sont les champions de l'art, d'un art à vrai dire médiocre et suranné ; mais enfin c'est une pensée d'embellissement qui les inspire. A l'encontre, il faudra peu de chose pour faire de la cause des antiquaires la cause de la commodité, des égards raisonnables aux besoins constatés.

Seulement la cause ainsi retournée verra ses termes d'opposition changés : l'un beaucoup rapetissé, l'autre singulièrement grandi. Le beau des bureaux est petit et stérile ; au contraire il n'est rien de si ample et de si

fécond que le principe d'utilité, si on a soin de l'éclairer des lumières que seule donne l'histoire.

A cet égard un historien de Paris tel que M. Marcel Poëte pourrait rendre d'immenses services, et verser dans les projets municipaux une sagesse qui manquera toujours à ceux qui ne connaissent et ne considèrent qu'un moment du temps. On sera bien étonné que les égards à l'utile, mais à l'utile conçu de cette façon supérieure, suffisent à sauver Paris et ce qui se doit de ses monuments.

***

Car voici le principe que je voudrais inculquer. Ce qu'il convient de défendre, n'est pas les édifices pris en particulier, considérés dans l'isolement et comme des curiosités de musée. Il faut que cette défense rentre dans une défense plus large, dans celle de la rue et du quartier. C'est la rue et le quartier qu'on doit souhaiter de sauver, le salut de la rue et du quartier qui doit emporter celui du monument.

Cela comporte un double avantage. Dans la sauvegarde d'un quartier peut se rendre sensible l'utilité qu'on ne trouvera jamais à celle d'un monument tout seul ; d'autre part on évitera ainsi qu'autour du monument sauvé tout ayant changé brusquement, il perde une partie de son prix. On a pu dire que dans le Paris d'Haussmann la tour Saint-Jacques n'était pas plus à sa p ace que l'Obélisque, qu'elle fait l'effet comme ce dernier d'une pièce apportée d'ailleurs. Il s'en faut bien que ce dommage soit négligeable.

On conserve un monument par grâce, un quartier

par nécessité. Aussi que de peines il y a à plaider la cause du premier ! C'est un soin qui recommence sans cesse. Partout la pioche municipale met en danger nos antiquités. Contre les transformations d'ensemble, toujours présentées comme plausibles, puisqu'elles opèrent sur de vastes espaces au moyen d'une foule d'éléments qui leur donnent la force d'un système, il faut plaider la cause ingrate d'un coin de rue, d'un ancien hôtel, d'un mascaron de fontaine, lesquels semblent n'avoir été mis là que pour arrêter le développement de la ville. La moitié du temps on est battu d'avance. Mais il n'y a là qu'une apparence. Ces plans d'ensemble, ces systèmes, d'où les prend-on ? Qui les demande ? Par quel hasard ne tiennent-ils nul compte de ce qui est ?

Le Paris existant,le Paris de l'histoire,est un système aussi. Sachons le connaître comme tel, et en opposer les avantages, appuyés d'une possession de fait, à ceux qu'on veut y substituer.

Ainsi sera dissipée l'équivoque haussmannienne du beau et de l'utile. On sera forcé d'admettre que le fait d'exister, d'exister comme résultat de l'histoire, crée d'autres titres à la conservation que la curiosité et le simple goût de l'ancien. Il confère cet avantage de convenir à l'usage, dont les nécessités ont justement fait être ce qu'on peut souhaiter de conserver.

En conséquence de ces considérations, essayons de tracer quelques règles de conservation d'un quartier.

Le soin de la ville, partout où ne s'impose aucune nécessité contraire, devrait être de maintenir à l'intérieur d'un quartier les rapports d'importance entre les rues : que la principale artère gardât ce rang et ne fût

pas supplantée par des percées neuves. Par exemple, la rue des Mathurins ne devait pas être remplacée par le boulevard Haussmann, la Chaussée d'Antin par la rue Auber, la rue de l'Ecole-de-Médecine par le boulevard Saint-Germain, la rue des Bourdonnais par la rue du Pont-Neuf, etc.

Du Collège de France à l'ancienne porte de Fontainebleau, la voie principale était la rue de l'Anneau, la rue de l'Ecole Polytechnique, la rue Descartes, la rue Mouffetard. Il ne fallait percer ni la rue des Ecoles, ni la rue Monge, mais seulement élargir cette suite de rues. Qu'on me permette de prendre ce quartier comme exemple des inconvénients du procédé, et de l'avantage qu'il y a à suivre le procédé contraire. C'est un des plus modestes du vieux Paris : ce qui sera démontré sur un pareil exemple vaudra à plus forte raison pour les autres.

Le résultat de ces deux percées, la rue des Ecoles et la rue Monge, a été de mettre à l'écart tout un quartier : celui de Saint-Etienne-du-Mont, de l'Ecole Polytechnique et de la rue Mouffetard. En conséquence, et malgré ces percées, ce quartier demeure privé d'air et de jour. L'air et le jour restent en hors-d'œuvre, et sont le bien de rues qui ne mènent en aucun lieu. L'extrémité de la rue des Ecoles vers la Halle aux Vins est un coin des plus pauvres et des plus abandonnés de Paris. La rue Monge n'a presque pas de commerce, quand les boutiques achalandées encombrent à ce point la rue Mouffetard que les voitures en semaine y peuvent à peine passer, et que le dimanche la circulation y est tout à fait interrompue.

Ce quartier est, dis-je, mis à l'écart, en ce sens que

le bienfait des dégagements ne l'a pas touché. Il l'est encore parce que le passant étranger emprunte et suit les percées neuves sans soupçonner son existence. Il l'est enfin plus matériellement, parce que les opérations de voirie l'ont effectivement coupé de ses communications avec Paris.

Cette coupure a lieu depuis la rue de la Montagne Sainte-Geneviève jusqu'à la rue Ortolan.

Le tronçon de la rue des Bernardins bute contre le surplomb de l'Ecole Polytechnique, contre le mur de contre-bas qui en soutient les terrasses. La rue d'Arras et la rue Rollin ont des escaliers. Seules la rue du Cardinal-Lemoine et la rue Lacépède présentent des avenues carrossables, mais si escarpées que les voitures les évitent. C'est que la rue Monge est par endroits une tranchée. Elle a rompu les pentes naturelles qui dévalaient de Sainte-Geneviève à la rivière. Non seulement le soin totalement inutile de prendre un palier de cette largeur et de le prendre en cet endroit du versant, a obligé de brusquer la pente d'amont, mais il est arrivé même que la pente d'aval continuait de prendre de plus haut que ce palier. En sorte qu'après avoir descendu d'un côté une pente si rapide, de l'autre côté on est obligé de remonter avant de redescendre. Ainsi la rue Lacépède, qui du côté de la montagne est presque à pic, commence par se relever de l'autre côté de la rue Monge enfoncée au-dessous du niveau que la pente présentait en cet endroit. Avant la percée de la rue Monge, cette pente permettait de descendre facilement de la Contrescarpe à la rivière ; aujourd'hui ce n'est plus qu'un casse-cou.

Ajoutez ceci. La rue Monge, la rue des Ecoles, tracées

au hasard sur le flanc de la montagne, montent d'abord puis redescendent sans profit pour personne, puisqu'elle ne vont nulle part, sans autre effet que de fatiguer le passant et d'obliger les automobiles à changer de vitesse.

Les contradictions de niveau sont un fléau du système Haussmann.

« Allez voir, disait Lasteyrie, l'inextricable confusion des niveaux aux abords du Luxembourg, à l'angle des rues Soufflot et Monsieur-le-Prince... Allez voir les remblais de sept à huit mètres contre lesquels on se heurte pour la continuation de la rue des Fossés-Saint-Victor (rue du Cardinal-Lemoine) ; et vous comprendrez alors jusqu'où peut conduire ce système, qui ne veut même pas tenir compte des difficultés matérielles, telles que les accidents du sol. »

Ces accidents ont contribué à façonner la vie parisienne, partant à dessiner la figure de la ville. Les habitudes ainsi prises ont créé des mœurs et des besoins qui doivent être respectés, même quand des machines nouvelles permettent de dompter d'anciennes difficultés. Devant nos arts perfectionnés ces difficultés cessent, mais ce qui s'y attache d'indications subsiste. Ces indications ne font pas loi ; cependant on peut être sûr d'une chose, c'est qu'en n'en tenant nul compte, en prenant le contrepied, on opère la destruction de Paris.

Sur un point voyez la conséquence. L'absurde différence de niveau qui saccage l'aspect de la rue Monsieur-le-Prince à la rencontre du boulevard Saint-Michel devait cesser selon le projet. La preuve est qu'on a commencé de rebâtir en cet endroit la rue Monsieur-le-Prince en contrebas. Depuis lors qu'est-il arrivé ? Fort

légitimement on a prolongé la rue de Vaugirard du côté de la Sorbonne. S'il avait fallu mettre cette rue nouvelle au niveau projeté pour la rue Monsieur-le-Prince, la conséquence inévitable eût été de couper celle-ci en tranchée, en attendant que les maisons jusqu'au boulevard fussent rebâties. On n'a pas osé faire cela. On a mis la percée au niveau actuel de la rue, sans tenir compte du niveau projeté. En conséquence il sera impossible d'unifier les niveaux de la rue Monsieur-le-Prince. Le défi paradoxal de 1860, abandonné en 1918, aura abouti à des difformités irréparables. Tant il est vrai que vaincre les difficultés n'est pas tout, il faut encore tenir compte du bon sens.

* * *

Le système de la percée enferme une autre erreur.

C'est un instrument indéfini qui ne comporte aucune limitation. Pour l'imagination, c'est une ligne droite qui se prolonge sans terme ; pour l'ingénieur, quelle raison de s'arrêter, dans un système dont le principe est justement de pousser et d'abattre ? Aussi ceux qui emploient le système de la percée le regardent-ils comme d'autant mieux appliqué qu'il reçoit un prolongement plus grand. Cependant que d'inconvénients s'engendrent de ce prolongement indéfini !

Par exemple il n'est pas douteux qu'on a eu tort de prolonger la rue Lafayette au-dessous du faubourg Montmartre. Mais, dira-t-on, n'était-ce pas commode de venir en ligne droite de la Villette ou de la gare du Nord à l'Opéra ? — Assurément, mais ce qui l'est moins, c'est de trouver au terme de ce trajet les abords

de l'Opéra impraticables à cause de l'encombrement causé par cette communication facile.

Les ingénieurs ne calculent qu'en plan ; ils ne songent pas que l'afflux de passants engendré de courtes distances a pour effet d'allonger ces distances, de les allonger pour ceux qu'on croit favoriser, comme pour les autres. Ceux qui viennent du Théâtre Français attendent une heure que ceux de la gare du Nord passent ; mais ceux de la gare du Nord, auxquels on a raccourci le chemin, n'attendent pas moins et perdent beaucoup plus de temps que si l'on avait pris soin de leur barrer la route.

La circulation bloquée quotidiennement de trois à sept heures du soir entre la gare Saint-Lazare et l'Opéra, en particulier aux carrefours du boulevard Haussmann et de la rue du Havre, confirme tout cela. Chose notable Lasteyrie, dans son petit livre, cinquante ans d'avance, l'avait prédit.

Il faut maintenant compter les habitudes changées, les populations mises en fuite, tous les bouleversements qui s'ensuivent dans la vie de la capitale. Les populations sont chassées de deux manières : par les loyers grossis et par l'espace réduit.

Cette réduction a un autre effet. Elle oblige à hausser les maisons au détriment de la commodité et de l'aspect. De plus, il s'ensuit que les cours manquent aux immeubles : tant il devient malaisé de s'étendre dans une ville repercée de toute part, littéralement hachée et déchiquetée.

Tel est le mal des percées. Que pratiquer à la place ? Tout simplement l'élargissement des rues anciennes. Et voici, pour la curiosité et pour l'histoire, les avantages qui s'ensuivent.

Le quartier, aéré, embelli, garde, avec ses rapports, ses aspects essentiels. Les rues signalées par leur antiquité et leur importance conservent leur rang. L'histoire ainsi n'est pas rompue. Le lieu des maisons qu'elle illustre n'est pas exposé à tomber en plein pavé.

Davantage, ce que les rues anciennes contiennent de curiosités et de beaux édifices ne se voit pas mettre en pénitence. Tel est au contraire l'effet du plan nouveau jeté par-dessus et à travers l'ancien. Tout ce que les générations anciennes ont fait pour la beauté de Paris, rejeté à l'écart des voies nouvelles, dérobé par les constructions neuves comme par un audacieux paravent, est non avenu pour le Paris moderne.

Quand s'éleva le boulevard Raspail, un entrefilet du *Figaro* exprima l'étonnement que la fontaine de Bouchardon, chef-d'œuvre fameux de l'art français, disparût au fond de la rue de Grenelle, dérobée par les bâtisses nouvelles, comme si le boulevard en eût eu honte. C'est l'effet du système.

C'est ainsi que la belle façade Louis XVI de l'Ecole de Médecine, œuvre de Gondouin, a été mise au rebut par la percée du boulevard Saint-Germain ; que Saint-Séverin, situé à deux pas du boulevard Saint-Michel, ne compte pour rien dans l'ornement du quartier ; que Saint-Merry, Saint-Nicolas-des-Champs voient les sculptures de leur portail crottées par la boue de la rue Saint-Martin, tandis que les larges trottoirs, le recul sont réservés aux bâtisses sans esprit du boulevard Sébastopol.

Je reviens au quartier de la Montagne Sainte-Geneviève. C'est, dis-je, un des moins beaux de Paris. Cependant comptez ce que la rue des Ecoles et la rue Monge

y rejettent à l'écart d'agréables curiosités. Le collège de Navarre (Ecole Polytechnique), le chevet de Saint-Etienne-du-Mont et le presbytère de cette paroisse, ancien logis du duc d'Orléans. la fontaine du Pot-de-Fer, Saint-Médard. Ajoutez, à titre historique pur, le cabaret de la Pomme de Pin, en bordure de la Contrescarpe, où burent Ronsard et la Pléiade. Total, cinq ou six monuments ou souvenirs parcourus par l'ancienne artère du quartier. Ces monuments eussent trouvé une renaissance dans les dégagements nécessaires. En y gagnant eux-mêmes, ils eussent jeté dans l'aspect renouvelé de ces parages les traits de beauté des arts anciens et le prestige de l'histoire. Imagination que celle-ci, dit-on. Point tant. Sur la Contrescarpe renouvelée, assainie, l'histoire eût fait sentir sans doute ses suggestions. Un monument discret, une fontaine peut-être, adossée au mur de la Pomme de Pin, se fût élevée comme d'elle-même pour célébrer Ronsard et ses amis, ses fameux amis du faubourg Saint-Marcel.

Ce monument, né du sol, eût été délicieux. Subsistant avant tout du prestige des lieux, il eût pu se passer de magnificence. Des emblèmes bien choisis et l'exécution fine auraient suffi à sa gloire ; rien n'y eût détonné au milieu des aspects modestes du quartier. Au lieu de cela, nous avons la place Monge et la ridicule statue de Louis Blanc. Dans le percement de la rue Monge, voyez précisément le contraire de cet avantage. Percée sans histoire et coupée sans y prendre garde, n'a-t-elle pas été passer sur les anciennes arènes de Lutèce, découvertes depuis et qu'on ne pourra jamais dégager !

Pour la beauté, n'omettons pas ceci. L'effet de tout un quartier pris en écharpe par une percée neuve est

affreux. L'ancien damier des rues, qui le plus généralement sont parallèles et se coupent à angle droit, y apparaît traversé de biais, tantôt dans le vif de ses îlots, tantôt à la pointe de ceux-ci, tantôt près de leur pointe, de la façon la plus malheureuse. Vingt rues à la file tombent de travers sous la même incidence, sur la ligne d'une vaste avenue, qu'on croit voir s'avancer comme une locomotive, ruinant les anciennes symétries. L'intersection de ces lignes, entre lesquelles on a volontairement et par principes omis de faire l'accord, engendre cent figures malgracieuses. Veuillot a pu se moquer de ces « pièces de casse-tête chinois, qui traînent le long de nos boulevards ».

*
* *

Qu'on me permette d'ajouter le respect des anciens noms. C'est un appoint puissant de conservation.

C'est que d'une part ils disposent les imaginations ; de l'autre ils maintiennent l'histoire. Par eux la fantaisie et l'esprit sont mis en garde d'innover follement.

Il n'est pas du tout indifférent que la rue Vignon s'appelle rue de la Ferme des Mathurins. Ce nom supprimé déférait l'importance, entre les rues du quartier, à la rue des Mathurins. Conservé, il formerait une réclamation permanente en faveur de cette rue contre le boulevard Haussmann. Place du Trône annonce Vincennes. Ce nom rappelle l'entrée de Louis XIV à Paris, quand le roi nouvellement marié faisait à Vincennes sa résidence. Il oblige à imaginer que Vincennes n'est pas un « fort », mais un « château ». Toute la protection qui peut s'ensuivre dans l'esprit public en faveur de ce der-

nier monument, trouve un appoint dans ces simples paroles. On pourrait multiplier ces exemples.

Aussi la règle de garder les noms anciens des rues devrait-elle être presque absolue. Car on n'y peut même pas objecter d'apparences. Un nom de rue changé ne procure aucune sorte de dégagement. Il n'apporte à l'usage aucune facilité. Outre les habitudes prises, qu'il contrarie, les noms nouveaux, qui sont presque toujours des noms d'hommes, donnent à la nomenclature un caractère abstrait ennemi de la mémoire. Beaucoup de ces hommes sont obscurs. Qu'est-ce que Vaneau pour la plupart des Parisiens ? Qu'est-ce que Vignon ? Qu'est-ce que Malher ?

Même connus, les noms d'hommes n'emportent pas avec eux le souvenir des rues qu'ils désignent, comme cela a lieu avec les noms historiques des lieux. On les sent trop interchangeables. Il en est de même des noms de batailles, de traités, de tout ce qui n'est imposé que par décret sans que les circonstances l'aient demandé. Aux alentours de l'Etoile, qui peut se débrouiller dans les Hoche, les Marceau, les Mac-Mahon, les Tilsitt, les Friedland. Ajoutez le ridicule palpable qui ressort pour certains quartiers d'être changés en espèce de loto historique : rue de Vouillé, rue de Tolbiac, rue d'Alésia, rue Vercingétorix.

Il faudrait aussi pourvoir (cela n'intéresse pas moins la conservation de Paris) à ce que les noms des quartiers ne fussent pas oubliés eux-mêmes : quartiers, ou anciens villages, ou anciens domaines annexés, comme Popincourt, le Roule, Picpus, les Ternes. En cela encore l'histoire et la curiosité se trouvent d'accord avec la commodité. Impossible de savoir ce que c'est que

treizième, dix-huitième, quinzième arrondissement, au lieu que Ménilmontant, Saint-Marcel, etc. étaient compris.

Les noms communs, *rues*, *places*, etc., ne sont pas moins à surveiller. Par exemple, toute percée devrait s'appeler *percée*, ou tout au moins *avenue*. Le nom de boulevard surtout devrait être ôté à tout ce qui n'est pas les Boulevards. Ces choses semblent petites ; cependant elles ont de grands effets. Elles créent des confusions d'où s'engendre l'ignorance, et avec celle-ci l'indifférence envers la physionomie de Paris. Celle-ci est née de l'histoire, dont les noms sont les vestiges. Mille gens croient aujourd'hui que le boulevard Raspail est boulevard aussi bien que le boulevard du Temple. L'inconvénient de cela peut être incalculable.

Il y aurait avantage à dire chaussée d'Antin, non rue de la Chaussée d'Antin, faubourg Saint-Denis, non rue du Faubourg Saint-Denis, afin que les gens sussent que la première est bien réellement une chaussée, la seconde bien réellement un faubourg.

Je ne dissimule pas que quelques-unes de ces règles peuvent trouver dans des raisons contraires des limites à leur application. La conservation des noms de quartiers se heurte à des commodités administratives de répartitions claires et précises, parce que l'application des noms de quartier était souvent flottante et incertaine. Ce serait un point à régler. Il y aurait des précautions à prendre, des exceptions à réserver.

En attendant, tous les amis de Paris seront bien aises de remarquer l'aide qu'on pourrait tirer à cet égard des transformations les plus modernes de la ville. A-t-on songé à celle que pourrait offrir, en matière de

nomenclature des lieux, le puissant ascendant pris dans l'usage par les noms de stations du métropolitain ? Une partie de ces noms ont été donnés au hasard de la première rue qu'on rencontrait. Il faudrait obtenir de cette administration qu'ils cédassent partout à des désignations raisonnables, telles que l'usage appuyé sur l'histoire les suggère. Par exemple il faudrait que la station Marbeuf s'appelât le Roule, celle d'Edgar Quinet Plaisance, celle de Corvisart la Butte aux Cailles, celle d'Anvers Montmartre, celle d'Obligado les Ternes, etc. Cela irait d'accord avec la commodité : rien n'étant si incommode, si plein de pièges pour le public à cet égard, que ces noms donnés par le préjugé de bureau communément greffé sur l'ignorance.

A-t-on remarqué par exemple que la station de Vincennes tombe à Bel-Air, en conséquence de ce fait que la porte de Vincennes termine Bel-Air du côté des fortifications ! De même, est-ce que Charonne n'est pas désigné comme station de Bagnolet, parce que la rue de Bagnolet, qui traverse cet ancien village, ainsi nommée parce qu'elle mène à Bagnolet, y est rencontrée par le métropolitain ?

Cette mascarade de noms cause tous les jours des méprises ; au point de vue qui nous intéresse, la géographie de la ville en est brouillée. Par là, dans ses réclamations, l'histoire se trouve privée de l'appui, appui restreint, mais solide, qu'elle pourrait le cas échéant espérer de trouver dans l'opinion.

Conserver la géographie de la ville doit être le premier souci. Cette géographie s'effaee en fait par les percées irrationnelles, et dans l'esprit des habitants par le désordre des appellations. Ajoutez le péril qui tient

à ce que le centre de Paris est déserté, en sorte que la classe aisée et qui peut être instruite, tombe en proie à l'ignorance, un peu plus grande chaque jour, de Paris. Chacun court habiter Chaillot. Les habitants de ce quartier perdent toute idée de la ville. Le centre est pour eux la place d'Eylau. La Place Royale est le bout du monde. Le boulevard des Filles du Calvaire ne sonne presque pas autrement pour eux que boulevard Berthier ou boulevard Kellermann.

Il faut considérer encore qu'on a vidé le centre de Paris, en rasant la cité presque tout entière. Les réflexions les plus justes à cet égard se lisent au livre de Lasteyrie.

Tous ceux, dit-il, qui étudient sérieusement la configuration de la capitale ont reconnu depuis longtemps que l'accumulation sur les bords de la Seine d'une suite non interrompue de parcs, de palais et de grands établissements publics tend malheureusement à isoler beaucoup trop les uns des autres les habitants des deux rives... Il n'y avait de point de jonction immédiat que vers le centre de Paris, dans cet espace où deux îles se trouvent précisément placées par la nature elle-même, comme pour rapprocher les rives du fleuve. Là seulement les propriétés privées, en possession des bords de la Seine, offraient quelque continuité et se joignaient pour ainsi dire sans interruption.

L'auteur remarque que cependant le Palais de Justice et l'Hôtel de Ville en s'étendant avaient diminué cet espace. Il signale comme un dommage en ce genre les démolitions, récentes alors, du boulevard du Palais. De plus, comme on annonçait d'autres démolitions afin d'élever de ce côté les casernes, il ajoute : « A peine enfin la propriété privée conserve-t-elle aujourd'hui un quart de la superficie de cette île qui fut jadis Paris ; et voilà qu'on veut l'en chasser encore !... L'admi-

nistration municipale ne sera donc contente que quand il ne restera plus un seul Parisien au centre de Paris ! »

N'est-il pas remarquable que ce mal ait été commis avec une parfaite inconscience ? Aujourd'hui qu'il est fait, combien se rendent compte de l'inconvénient qui s'ensuit ? Cependant, en hiver par la bise, en été par le brûlant soleil, nous savons ce que souffre le Parisien à passer d'une rive à l'autre. que ce soit à travers la cour du Carrousel, la place de l'Hôtel de Ville, le parvis Notre-Dame ou la place de la Cité, tristes prolongements des ponts, composant comme un second passage de la rivière.

Tous ces inconvénients, issus de démolitions aveugles et inconsidérées, doivent nous instruire. Les réflexions qu'ils obligent de faire pourront conduire à conserver ce qui reste.

Obtenons que l'on ait égard aux règles qui viennent d'être marquées et qui n'empêchent aucun progrès de la ville, et le but qu'on doit rechercher sera atteint. La conservation générale des rues et des quartiers rendra aisée celle des monuments. Un seul côté des rues se trouvant menacé, c'est la moitié des curiosités automatiquement préservée. C'est aussi les jardins qui se trouvent à l'intérieur des îlots de maisons arrachés à la spéculation. Enfin c'est le percement en écharpe évité, lequel, pour faire passer une rue de huit mètres, abat de chaque côté d'une voie ancienne jusqu'à vingt-cinq mètres de façade.

Ajoutez que la spéculation trouve dans le système des percées un appât que celui de l'élargissement supprime. Le renouvellement brusque de tout un quartier, toute une série d'immeubles en bordure venant au jour

réalisent de gros bénéfices, que les démolisseurs pressent avec ardeur. Cet appât ôté, le feu de la spéculation cessera de brûler aussi fort dans le rayon même qu'on lui laissera. Il ira se répandre sur les quartiers neufs, qui sont, qui devraient être son véritable champ d'action. Dans les anciens quartiers le renouvellement de la ville sera borné au nécessaire.

En conséquence, il sera loisible aux antiquaires de ne plus fatiguer sans cesse les ingénieurs de leurs réclamations en faveur de quelque monument pris en particulier. Cette tâche ingrate leur sera le plus souvent épargnée, devenue inutile par le fait d'un système de préservation générale. Si la cause de quelque édifice doit être plaidée pour elle-même, ce ne sera que par exception, et ceux qui s'y emploieront le feront avec tout leur crédit et toutes leurs forces.

*
* *

Venons aux embellissements, car ils sont légitimes. Ils doivent être permis, même dans le Paris ancien. Car qui voudrait soutenir que tout ce qui a été bien fait ne soit pas susceptible d'embellissement, grâce à une présentation nouvelle ?

Par exemple la statue de Louis XIV, qui est sur la place des Victoires, a gagné au dégagement de la rue Etienne-Marcel, quoique cette rue n'eût pas dû être tracée de façon à jeter les façades par terre. Le portail de Saint-Sulpice fait mieux avec la place, quoique certaines lucarnes au-dessus de la corniche du premier ordre, cachées par celle-ci aussi longtemps qu'on n'eut de recul que l'alignement de la rue Férou, fas-

sent un effet peu agréable. Allons plus loin, le service du plan de Paris devrait poser le principe suivant : ne rien abattre qu'il ne fasse ses efforts pour le remplacer par du plus beau. Cela actuellement est bien loin de ses soucis. Cependant j'ose dire que c'est un contentement qu'il doit à tous les Parisiens.

Quant au propre mérite de l'art d'architecture, cela n'est pas plus difficile qu'autre chose. Pour le tracé des places et des rues, ce serait facile. Voici les règles qu'on pourrait donner.

Les dégagements, s'ils comportent rues et places, ne doivent pas être conçus par rapport aux rues, mais aux places. Dans une notion bien ordonnée des choses, ce sont les places qui font le motif principal, le lieu d'aboutissement, tandis que les rues ne sont que des lieux de passage ou des avenues.

Le système des plans Haussmann renverse cette notion si simple. Il place d'abord la rue. Cela réduit le plan d'une ville à des percements indéfinis. Comparez la façon dont Versailles est bâtie avec l'écheveau de lignes tirées dans tous les sens que composent le boulevard Sébastopol, la rue Turbigo, la rue Réaumur, la rue des Halles, ou encore le boulevard Haussmann, la rue Lafayette, la rue de Châteaudun, la rue de Rome, la rue du Havre. D'un côté sont des ordonnances, de l'autre un chaos de lignes droites, un cordeau promené comme au hasard. Le résultat est de n'offrir aucun repos pour l'œil. L'aspect de propreté donné par l'alignement ne saurait suffire, pas plus que la propreté du trait dans un dessin sans relief et sans esprit.

Cependant l'erreur est si bien établie que l'on a trouvé moyen de fabriquer des places avec de simples

intersections de rues. L'ancienne voirie traçait des places, auxquelles elle faisait aboutir des rues ; la moderne aligne des rues, dont il sort des places à l'aventure. Par exemple la place Malesherbes est uniquement formée de la rencontre du boulevard Malesherbes et de l'avenue de Villiers. Aussi n'a-t-elle aucune vraie forme de place, et peut-elle passer à cet égard pour une des plus vilaines choses de Paris. La place des Etats-Unis, la place d'Iéna ne sont pas quelque chose de meilleur. La place de la Bastille est immense et informe.

Au contraire il faudrait revenir à la pratique de dessiner les places pour elles-mêmes, restaurer pour elles le cercle et le pentagone, et leurs fractions. De plus il faudrait avoir soin que les rues qui s'en échappent le fissent en fourche, en patte d'oie, en étoile. Si la place est carrée, il faudra lui donner un fond, avec une avenue au milieu.

Rien n'est si déplaisant d'aspect qu'une place dont les rues s'échappent en suivant la ligne des côtés. Cependant la plupart des places du nouveau Paris sont ainsi. Plusieurs ne sont autre chose qu'un îlot de maisons, dont le sol serait resté vide. Tel est le square des Arts-et-Métiers, celui de la Tour Saint-Jacques. De nos jours nous avons vu former celui de l'Hôtel Cluny vers la Sorbonne en rasant simplement un immeuble qui se trouvait là. De la sorte les monuments ne sont jamais appréhendés que d'angle, jamais vus en façade par les arrivants.

Je trouve dans la correspondance de Viollet-le-Duc la mise en principe de cette mauvaise pratique. « Les monuments en général, dit-il, ne sont pas faits pour être vus en géométral, mais suivant certains angles.

« Et il ajoute : « Cela est tout naturel. » Ecoutez la raison : « Le point géométral est unique, les autres sont infinis en nombre. » Ce n'est pas le lieu de discuter. Il nous suffira de remarquer que ce système s'oppose à la pratique la plus constante des siècles. Le contraire a abouti à faire de plusieurs places modernes un comble de platitude et de monotonie. Un monument au fond d'une place, au milieu de laquelle tombe une avenue, n'en tire pas seulement avantage pour soi, il fait encore l'embellissement de tout un quartier en donnant un objet à la perspective, qui sans cela lasse par son immensité. Le système est si naturel qu'on n'a pas laissé de le pratiquer pour l'Opéra, pour Saint-Augustin, pour la gare de l'Est, pour la Trinité.

Ceci s'applique aux places grandes et magnifiques. Mais il n'est pas jusqu'aux petits carrefours que la voirie moderne ne devrait avoir à cœur d'embellir ainsi, ou même de simples intersections.

Il faut voir comme au temps de Louis XVI par exemple on eut l'art d'orner les pans coupés jusque dans les angles aigus que la rencontre des rues présentait. Au coin de la rue Dauphine et de la rue Mazarine, une maison fort haute, élevée comme une colonne, en offre un exemple frappant. Le plan doit être aussi considéré. Dans le cas de recoupement irrégulier, qui arrive fréquemment pour de petites places, il faudrait en général que l'angle des maisons fût abattu, puis soit le reculer en tour creuse, soit en former un polygone régulier avec le reste, de façon à éviter l'air de hasard et de dessin manqué.

Tirer parti des anciens monuments est capital dans ces embellissements.

J'ai dit quelle erreur on avait commise en faisant cheminer loin d'eux et en dehors du vieux Paris les percées neuves. Au contraire les élargissements commandés par le bon sens et les commodités réelles ne cessent de les côtoyer. Ils sont donc à point pour leur donner un nouveau lustre. Imaginez ce qu'une opération raisonnable eût fait de la façade de l'Ecole de Médecine. Le percement du boulevard Saint-Germain lui en a donné une autre qui est loin d'égaler l'ancienne. De plus il l'a renfermée dans un terrain trop étroit, et l'a forcée de se construire des annexes de l'autre côté de la rue de l'Ecole-de-Médecine, alors que sans ce percement les bâtiments eussent pu s'étendre tant qu'il eût fallu en profondeur, jusqu'à la rue du Jardinet.

Il en va de même à l'égard de la fontaine de la rue de Grenelle, à laquelle il est positivement paradoxal que les derniers remaniements du quartier n'aient pas trouvé moyen de faire une perspective et un recul. La rue de Luynes, qui de l'autre côté du boulevard Saint-Germain prolonge la rue Saint-Thomas d'Aquin, n'est pas même dans l'axe de cette rue, et présente de travers la façade de l'église. On fait une place à la tête du Pont-Neuf. C'est fort bien ; mais il fallait l'étendre jusqu'à la rue Guénégaud, et découvrir ainsi l'angle de la Monnaie, qui eût fait à cette place un côté admirable, dont il n'eût tenu qu'à une voirie ingénieuse de répéter le motif de l'autre côté. Ainsi du reste.

Même il ne devrait pas être interdit d'ajouter des ornements nouveaux. Je dis aux alentours et en complément des anciens. Autrefois cela se faisait sur les monuments mêmes, qu'on agrandissait, qu'on surornait. Nous n'oserions plus aujourd'hui. Sans aller jus-

que-là, que d'ornements accompagnant les opérations de voirie permettraient de créer si l'on voulait !

Ces embellissements pourraient s'étendre jusqu'à une restauration délicate du passé. J'ai dit ce qu'on eût pu faire au faubourg Saint-Marcel, du cabaret de la Pomme de Pin, où but Ronsard. Les percées neuves n'ont pas d'histoire. Au contraire les anciennes en sont pleines et pourraient s'orner de souvenirs bien choisis. Sur les ruines de l'ancien Temple, d'où l'on n'a ôté le marché que pour y construire des maisons de rapport, j'ai souvent pensé à ce qu'une municipalité intelligente eût pu faire. La voix publique réclamait un jardin. En le dessinant à la française on eût pu tracer des allées qui auraient rappelé la configuration de l'ancien prieuré. Ces allées toutes seules, sans inscriptions ni reconstructions pédantes, eussent parlé au souvenir des Parisiens instruits. Elles eussent commencé l'instruction des autres. Enfin à l'endroit de la grosse tour, qui eût empêché de planter une salle ronde de marronniers, où l'on aurait placé cinq ou six bustes des anciens grands maîtres ou grands prieurs ?

C'est ainsi que, dans les agrandissements et changements de Paris, on évitera d'en faire peu à peu un fastidieux désert de pierre, n'ayant d'intérêt pour l'esprit, de plaisir délicat pour les yeux, que dans le cimetière des musées.

*
* *

La question des jardins se pose ici. Haussmann a multiplié les squares, j'ai dit suivant quelle malheureuse méthode ; on continue. Comme lui, d'autre part,

on continue de ruiner les anciens jardins. Le lotissement du Parc Monceau a été en ce genre un scandale ; le mauvais entretien des Tuileries, la suppression progressive de leurs parterres, la mutilation de leurs statues le percement de la rue des Pyramides en forment un autre. Les projets de détruire le Palais Royal, incessamment repris par la spéculation la moins motivée, la plus sordide, menacent de nous en faire voir un troisième.

Loin de supprimer les jardins ou de les réduire, il eût fallu en créer de nouveaux. La suppression du marché du Temple est un exemple des occasions qui peuvent s'offrir. On l'a laissée passer. La démolition de la Pitié eût permis d'agrandir le Jardin des Plantes, qui est trop à l'étroit. On n'y a pas songé davantage.

Dans le tracé des jardins nouveaux il faudrait éviter le style anglais, inutilisable aux promeneurs et surtout aux enfants. parce qu'il est tout en pelouses, où on leur défend d'aller, et en petits chemins. Le Luxembourg, le Palais Royal, les Tuileries servent à leurs jeux : au contraire le Parc Monceau leur est impraticable. A Vincennes, aux abords du bois. le public, resserré par les pelouses, avait pris son parti de marcher dessus. On vient de créer des espaces libres à la française, qui permettent désormais de le leur interdire.

Tel est l'accord sur lequel je crois permis de répéter que tous les amis de Paris devraient fonder. Accord de la salubrité, de la commodité, de la curiosité et de la beauté.

Cela ne saurait empêcher que par occasions elles se combattent. Il n'y a pas de cours d'eau si régulier, si puissant et si un, dans lequel des contreflots ne se produisent et où quelques vagues ne se contrarient ; il

n'y a pas de principe si bien pris dont on ne soit sujet à voir quelques applications se contredire, à cause de l'infinie complication des cas. Mais ces cas ne seront pas l'ordinaire. Quand ils se présenteront, rien n'empêchera de les résoudre selon les circonstances, et les égards particuliers. Tantôt la curiosité devra céder, tantôt la commodité. Quelquefois des moyens d'exception les mettront d'accord. Ainsi la voirie de Londres, rencontrant Sainte-Marie le Strand au milieu de l'élargissement de cette rue, l'a fait bifurquer devant l'église et se rejoindre par derrière.

Les jardins publics seuls devront faire une exception absolue. En aucun cas on ne devra les percer. Tout Londres, pour aller d'Oxford Street à la gare de Victoria, fait l'immense tour de Green Park sans se plaindre. Les Parisiens pourront en faire autant. Du reste il faudra bien qu'on ait soin de prévoir les embarras à naître de certaines fondations. On devra éviter de mal placer celles-ci. On ne mettra pas un monument exigeant de grands dégagements en face du parapet d'un quai ; on n'ira pas placer des gares en plein milieu de Paris, de façon à n'avoir pas ensuite à tout abattre pour les dégager.

Ce genre de prévisions étendu à toutes choses est le vrai moyen de ménager le passé et l'histoire de Paris. C'est à ces prévisions qu'il faudra faire appel, en mettant en ordre les principes selon lesquels elles doivent s'exercer.

II

Raisonnant dans ce qui précède des élargissements de Paris tels que nos services publics les pratiquent

depuis cinquante ans, j'ai pu montrer combien ils s'écartaient du vrai. Le mécontentement de l'opinion, exprimé par à-coups et de façon confuse, j'ai pu le réduire en termes exacts, capables d'inspirer des réclamations constantes et de dicter des solutions. Maintenant je voudrais parler des mêmes élargissements en ce qui concerne la banlieue.

C'est un sujet moins désiré, où l'opinion n'a presque pas de part, car il touche des quartiers où l'on n'a guère à faire. Malgré ce qu'il a de pressant, il ne serait pas même actuel, si la démolition des fortifications n'était venue le poser devant le public. L'immensité du terrain recouvré en un endroit que chacun connaît ou imagine, a fait lire ce que les journaux ont imprimé à ce sujet. Chacun en a dit son avis ; des plans ont été discutés ; l'intérêt dans le public s'est tourné de ce côté. Parlons donc de ces démolitions. Les opérations de banlieue y rentreront naturellement.

* * *

Les fortifications sont de 1840. Depuis longtemps Paris n'en avait plus. La dernière de ses enceintes, placée sous Louis XVI, n'était guère plus qu'un mur d'octroi, celui dont on fit ce jeu mots : *le mur murant Paris rend Paris murmurant* ; tiré en deçà des Ternes, de Passy, de Vaugirard, de Charonne, des Batignolles, de Montmartre, etc. sur lesquels il donnait par autant de portails, que l'architecte Ledoux avait bâtis.

> Respectable Ledoux, artiste citoyen,
> C'était peu d'élever ces portes magnifiques,
> De la ville des rois majestueux portiques...

Ainsi rime Delille dans l'*Imagination.* Il reste quatre de ces portes : la porte du Trône avec ses deux pavillons ; la porte d'Enfer, deux pavillons aussi, près de l'ancienne gare de Sceaux ; la porte de la Villette avec sa rotonde, côtoyée par le métropolitain ; un seul pavillon de la porte de Bercy.

Il faut savoir que les villages anciens tenus hors de cette ancienne enceinte ne furent pas réunis à Paris quand la nouvelle enceinte fut faite. A l'intérieur des fortifications, ils formèrent des communes distinctes, qu'on nomma communes suburbaines. La rue qui les borda du côté de Paris conserve dans l'usage le nom de *boulevard extérieur.* Ils demeuraient hors de l'octroi. En 1860, on les y fit entrer. De grands immeubles furent bâtis sur le territoire de ces communes, qui peu à peu les rendaient semblables à la ville. Auparavant elles maintenaient dans nos murs, autour de la barrière de Louis XVI, l'aspect qu'ont aujourd'hui Villejuif, Romainville et le Pré Saint-Gervais.

Une des raisons pour lesquelles on pressa la réunion de ces communes était de n'en pas laisser le développement au hasard, de le subordonner aux commodités de Paris, dont tôt ou tard elles feraient partie. D'autres dispositions permettent aujourd'hui de régler avant toute annexion les opérations de banlieue. Les percements et aménagements nouveaux n'eurent lieu dans ces anciennes communes suburbaines qu'assez longtemps après leur réunion ; de nos jours, dans les communes autour des fortifications, le système de la voirie parisienne a déjà passé ; ses tracés vont s'exécutant. Ce que j'ai dessein d'en dire s'applique à des œuvres commencées déjà. Ainsi ces réflexions seront éclairées

deux fois : par ce qui s'est fait à l'intérieur des fortifieations à partir de 1860, par ee qui se fait maintenant en dehors.

Chose à retenir, de eôté et d'autre, on n'a pas eu égard aux eonséquences possibles de la suppression du rempart : en sorte que rien n'indique ee qui doit le remplaeer. C'est à de pareils traits qu'un système se juge. Les restes d'anciens villages d'une part, de l'autre d'autres villages mêlés à des lotissements de villégiatures, ont fait l'objet d'études dans les bureaux pendant vingt et quarante ans, sans que la pensée de l'entre-deux se présentât. Selon la nature des choses, elle devait s'imposer. Mais non. Le seul prineipe du dégagement venant de rues percées en tous sens, l'ignorance et le mépris de ce qui a été, le goût suranné des bureaux pour les perspectives indéfinies ont opéré dans un désert d'idées, dans une stérilité d'imagination eomplète. Une île qui surgirait du milieu de la Seine, un continent qui tomberait des nues, voilà l'effet produit sur les serviees par le terrain recouvré des fortifications.

Avant de recevoir des murs et des fossés, ce terrain cependant avait sa figure, dont il conviendrait de se souvenir. A l'entrée, à la sortie de la Seine, le paysage était eharmant. Au nord le coteau de Belleville, qui domine le Pré Saint-Gervais, qui porte Ménilmontant, Charonne, et va s'abaissant vers Bagnolet, formait plusieurs sites très agréables. Au sud, dans un point de vue superbe, s'élevait Bicêtre, à l'entrée de la Bièvre, dont le vallon poussait son tapis vert jusqu'aux jardins Croulebarbe, habités par les ouvriers des Gobelins. En leur temps, les fortifications tranchèrent dans le vif de tout eela. A Auteuil elles eoupèrent en deux

le fameux parc Montmorency, laissant dehors la mare aimée des Parisiens que Sully-Prudhomme a chantée.

Ces bois nous étaient chers par leur site et leur âge,
Par leurs sentiers étroits, leur sauvage gazon...
Là dormait une mare antique et naturelle...

Des sites ne sont pas là tout ce qui s'offre au souvenir ; des traits d'histoire aussi habitaient ces parages : au parc Montmorency la comtesse de Boufflers, à Bagnolet le Régent, à Saint-Fargeau Lepelletier. N'est-ce pas là de quoi donner des idées, mettre en mouvement l'invention ? Mais faute de l'intelligence d'ensemble, faute aussi de conseil compétent, tout cela reste inutilisé.

Décorer les abords d'une ville est un problème qu'on a souvent posé. Pris dans toute son étendue, il entraîne beaucoup de frais, suppose beaucoup d'art. « Déjà, faisait dire à Colbert l'auteur du *Temple du goût* dans un passage biffé plus tard, les grands chemins qui conduisent à la capitale sont des promenades délicieuses, ombragées de grands arbres l'espace de plusieurs milles, et ornées même de fontaines et de statues. » Il veut parler du pont des Belles-Fontaines, où passe le chemin de Fontainebleau, jeté sur le vallon de l'Orge près du village de Juvisy. La parure en effet est digne de Paris. Mais de l'étendre et de la multiplier autant qu'il faudrait, quelle entreprise ! Pour donner ce genre d'ornement à tous les abords de la ville, toutes les ressources modernes n'eussent pas été de trop, gouvernées par l'esprit ancien, celui qui a mis sur pied Versailles. Mais en gagnant ces ressources, on a perdu cet esprit. Ne parlons pas des avenues. En fait d'entrée

seulement, force est d'avouer qu'on n'a su en donner que deux à Paris : celle de l'Étoile, décorée de l'Arc de Triomphe ; celle du Trône, où les deux colonnes, malgré la disgrâce des alentours, maintiennent l'air de majesté. Toutes les autres portes de Paris sont laides, quelquefois jusqu'à l'abjection.

Nous en portons allègrement le reproche, parce que, dit-on, l'industrie en est cause. Toutes les villes modernes en sont là. Usines, grands ateliers, dépôts, gares de marchandises, fumées, transports, grouillements humains, font de l'arrivée en chemin de fer, que ce soit à Londres, à Paris ou à Vienne, quelque chose d'affreux. C'est un trait général ; mais il n'est pas nécessaire. Le noir encombrement engendré des affaires n'est pas plus incapable d'ornement qu'autre chose. Il n'empêche d'élever ni de beaux édifices, ni des monuments proprement dits, dont le site avantageux et la forme bien prise imposent au tout le caractère du beau.

Toutefois nous avons manqué cela. L'Europe ancienne l'avait conçu, et selon ses moyens le réalisait ; l'Europe moderne s'en est révélée incapable. Nos magasins de Saint-Denis, d'Aubervilliers font peur ; la Halle aux draps d'Ypres était une des merveilles du monde. Le vieux port de Marseille est beau, la Joliette est abominable.

Mais ce but illustre manqué, tout était-il perdu ? Non pas. A défaut d'ornement mis exprès, à défaut de magnificence, de grands aspects, des agréments pouvaient être ménagés, qu'on s'est appliqué à détruire. Je voudrais faire sentir cela.

*
* *

Ceux qui ont connu Rome il y a trente ans se souviendront d'un charme qu'au milieu de tant d'autres exerçait la ville éternelle. C'était ses sorties : porte Angélique, porte Saint-Jean, porte Majeure, porte Saint-Laurent, porte Saint-Pancrace. A leur abord, les maisons s'abaissaient, on rencontrait plus d'espaces vides, les façades cédaient aux murs d'enclos, des arbustes, des gazons, quelques fleurs de murailles paraient le chemin sous le ciel plus découvert. Le pavé inégal, parfois en contre-bas, ajoutait à cet air de village.

Il y avait là des ruines romaines, commun ornement de ces parages, rendant dignes d'un consul les champs, comme dans le poète : *Sint consule dignæ.* Mais ces monuments mis à part, l'agrément de l'endroit venait de causes fort simples, que rien n'empêche de trouver ailleurs. Du bout de leur crayon, dans leurs touches d'aquarelles, Claude Lorrain, Fragonard l'ont saisi. Il est mi-urbain, mi-champêtre. Il tient au négligé ressenti de la campagne proche au milieu de l'ordonnance des rues, à l'impression de la ville dont les alignements cessent, donnant comme sur autant de fenêtres aimables, où le citadin prend l'air des champs. Non pas l'air des vastes campagnes : ce ne sont que de moyens aspects, effet des éléments mêlés qui les composent, mais charmants dans ce caractère. D'un mot c'est la banlieue ; à ce mot décrié rendons, s'il vous plaît, son heureux sens. La porte Saint-Sébastien, reculée, solitaire, et qui mène à la voie Appienne, était la plus touchante des portes de Rome ; mais il n'est pas

jusqu'à la porte du Peuple, voisine de la foule, populeuse autant que celle de Paris, qui ne fût agréable en ce genre. La villa Borghèse l'avoisine. La rue qui s'en détache conduisait au pont Molle en longeant une petite façade de Vignole et la maison où mourut Fortuny, en vue de la campagne du Tibre. En détournant à droite, c'était la villa du Pape Jules, puis l'Arc Obscur, au delà duquel on gagnait l'*Acqua acetosa.* Là venaient se reposer les passants, là commençait le Val du Poussin.

Ce charme n'est plus. Une voirie imprudente a ravagé tous ces aspects. Et voyez la leçon qui s'en tire. En regardant ce qu'il en reste, on peut se rendre compte de ce qui s'est fait à Paris même. Rome, en fait de transformations de ville, nous singe lamentablement. De ses abords maintenant enlaidis il ne faut que rappeler l'ancien aspect pour imaginer ce qu'étaient les nôtres.

« Je suivis les boulevards jusqu'à la rue du Chemin-Vert, par laquelle je gagnai les hauteurs de Ménilmontant, et, de là, prenant les sentiers à travers les vignes et les prairies, je traversai jusqu'à Charonne le riant paysage qui sépare ces deux villages. » Ainsi, dans les *Rêveries d'un promeneur solitaire*, s'exprime Rousseau, peignant la banlieue de son temps. Celle de Paul de Kock fut la même. Un siècle écoulé n'avait pas changé cela ; il n'avait fait que reculer d'une lieue les mêmes aspects. En poussant jusqu'à Romainville, on trouvait le vieux Charonne et le vieux Ménilmontant. A présent nous ne trouvons le vieux Romainville nulle part. Il faut aller jusqu'à la vraie campagne pour trouver des sites agréables. C'est fort loin ; mais fût-ce dix fois plus

proche, ce n'est pas de cela qu'il s'agit : l'entre-deux est affreux. La banlieue est gâtée, ou, pour mieux dire, il n'y a plus de banlieue, il n'y a plus que de vilains faubourgs. A l'exception de ceux que le luxe décore, non pas toujours avec succès, ce sont de désolants tableaux.

Coppée disait les adorer. Paradoxe de poète, accusé dans les vers mêmes où il dépeint l'objet. *J'adore la banlieue avec ses champs en friche et ses vieux murs lépreux... Je prends un chemin noir semé d'écailles d'huîtres.* Et tant d'autres vers laids comme nature. Quant aux portes, achevons par un exemple l'explication que j'ai commencée.

Entre beaucoup de sites agréables qu'offrait la banlieue parisienne, aucun ne fut plus loué que le Pré Saint-Gervais. Bernardin de Saint-Pierre, dans ses *Etudes*, le met au-dessus de tous ceux du Nouveau Monde ; dans les *Promenades d'un père et de ses enfants*, imprimées en 1817, voici ce qu'on lit sur cet endroit : « Coteau tapissé d'une riante verdure où quelques arbres irrégulièrement plantés prêtent leur ombre... Vergers touffus où des arbres de toute espèce marient les fleurs écloses de leurs rameaux ; sous leur ombre croissent d'utiles arbrisseaux et des plantes potagères... Sentiers bordés de rosiers et d'autres arbustes... De coteau en coteau et de vallon en vallon ils courent, ils se poursuivent, se cachent sous d'épais buissons... »

Cela est bien changé. Aidé de ces souvenirs, si l'on aborde les lieux pourtant, on ne sera pas trop éloigné de se faire une idée de ces anciennes portes de Paris. Il faut noter dans ce qui précède les haies, les sentiers, les arbustes, les rosiers, les vignes, les plantes potagères,

en un mot le paysage, non de promenades, mais de vergers, non de bois, mais de culture et d'ornement modeste, où la note maraîchère domine. Ce n'est pas la moins gracieuse, ce n'est pas aussi celle où les fleurs sont les moins parfumées ni les moins nombreuses. Le cadre subsistant répond à ce tableau. Il aide à le comprendre d'autant plus que les abords mêmes en sont favorables.

Par une exception unique dans tout le pourtour actuel des fortifications, le chemin de ronde n'a pas fait place ici à ces voies démesurées qui portent les noms des généraux de la Révolution : Kellermann, Bessières, Suchet, etc. Celui de Serrurier, requis en cet endroit, ne sert à nommer qu'un chemin de rempart, de médiocre largeur, bordé de petites maisons, qui de la porte de Romainville descend en serpentant jusqu'à celle du Pré Saint-Gervais. Du côté de la ville c'est mieux encore. On arrive par le parc loti de Saint-Fargeau, dont la rue Haxo représente l'ancienne allée principale. Au bout de cette allée, une descente rapide découvre le vallon tout à coup.

Avant d'y être et vu de cet endroit, c'est encore aujourd'hui un coup d'œil charmant. Ni l'horizon qui se déploie au delà de la plaine Saint-Denis jusqu'aux coteaux de Villetaneuse, ni les arbres pour premiers plans, ni le couloir pittoresque où la porte s'engage ne font défaut à ce tableau. Tableau de moyen aspect, comme celui des portes de Rome, mais qui, sans tracé, sans dépense, par l'effet naturel des choses, n'en décorait pas moins les abords maintenant massacrés de Paris.

C'est de là, de la connaissance de l'agrément que

comportaient ces endroits, qu'il faut partir, soit pour les orner encore, soit pour les utiliser sans achever de les salir, disons plus, puisqu'on rase les fortifications, pour leur rendre quelque chose de leur grâce d'autrefois.

*
* *

Comment ces aspects ont-ils été détruits ? D'abord par les fortifications. Mais ce n'est pas tout. S'il n'y avait autre chose, le démantèlement serait un remède parfait. Seulement d'autres causes ont agi, je veux dire les principes d'élargissement moderne, travaillant les abords de Paris, comme ils en travaillent les dedans et les alentours. Quant aux dedans, j'en ai montré l'effet dans un premier article. Voyons dans celui-ci ce qu'on a fait d'abord des communes suburbaines, ensuite de la campagne à cinq lieues à la ronde.

Dans l'accommodement de la banlieue, il faut avouer qu'un problème se rencontre qui n'a pas lieu pour l'intérieur ; je veux dire la communication des parties annexées entre elles. Toutes communiquent avec le centre aisément, mais c'est un embarras de passer de l'une dans l'autre. De là vint la nécessité d'ouvrir par exemple l'avenue Ledru-Rollin, qui joint le faubourg Saint-Antoine à Popincourt, la rue des Pyrénées et la rue Bolivar, qui vont du petit Charonne à la Villette. Le mode de la percée, mauvais en général, trouve là son emploi raisonnable. Mais c'est je crois un point que les bureaux n'ont pas vu. Ils ont subi la nécessité sans remarquer la différence des tracés de ce genre avec les percées de caprice qu'ils multipliaient ailleurs.

Ce qui le prouve, c'est le retard qu'ils ont mis à

doter de ces voies la chaîne des communes suburbaines. Cela n'a commencé qu'il y a trente ans.

Le retard est le même dans un rayon plus grand. A l'heure présente, où la proche banlieue est retravaillée en diagonale et en losange ni plus ni moins que Paris même, cherchez un peu le chemin qui vous permette d'aller de Charenton à Arcueil, de Vincennes à Aubervilliers. Vous vous perdrez dans les zigzags, et passerez enfin par Paris. Cependant, qu'on considère sur le premier plan venu combien les lignes droites se coupent et se recoupent sous tous les angles et dans tous les guingois, autour de Montreuil ou d'Ivry. Il n'y manque que celles dont aucune voie ancienne n'était capable de tenir la place, que le peuplement de ces lieux obligeait à créer.

Naturellement, dans les communes suburbaines, la barbarie ordinaire a réglé le tracé de ces percées. La rue des Pyrénées, poussée comme une locomotive à travers les inégalités de Charonne, de Ménilmontant, de Belleville, a ruiné vingt sites pittoresques, coupant dans le vif du coteau, déchaussant d'anciens quartiers, en ensevelissant d'autres, rendant ces vieux villages, où sommeillent tant de souvenirs, méconnaissables au visiteur. Toutes les vues procurées par le vallon de la Bièvre ont naufragé de leur côté dans la percée des Mérovingiens : Tolbiac, Vouillé, etc. coupée par Vercingétorix.

Tout en procurant ces communications, on pouvait avoir égard aux lieux, faire fléchir un passage, accommoder un autre, utiliser des rues anciennes, dont le gauchissement même eût été profitable, en obligeant le cordon d'unité à passer par les plus vieux endroits,

partant par les plus essentiels. Dans chaque commune, l'église et la grand'place étaient le point qu'on devait toucher, comme font les routes à la campagne. Cela s'est fait tout différemment : en sorte que les voies s'avancent au milieu d'une sorte de désert, entre des boutiques en faillite, comme desservant des campements de bohémiens, des colonies, des agglomérations d'hier.

Joignez les percées de magnificence, une rue Gambetta partie de la porte de Romainville, prenant à revers Saint-Fargeau, et venant à travers vingt terrains vagues heurter le mur du Père-Lachaise ; une rue de Mouzaïa (qu'est-ce que Mouzaïa ?) qui fait communiquer la porte du Pré Saint-Gervais avec les derrières déserts des Buttes-Chaumont ; le reste à l'avenant.

Ainsi se sont enlaidis peu à peu ces parages, par la difformité des plans, destructeurs des sites comme de l'histoire. A cet égard, ce qui se fait à Montmartre serait digne d'une étude spéciale. La butte avait jusqu'à ce jour une forme, dont les rues suivaient le contour, entourant, gravissant la pente jusqu'au repos de l'antique place du Tertre. Nous voyons en ce moment les tronçons de vingt rues neuves, s'appelant par-dessus les accidents du sol, dont ils annoncent le bouleversement complet. Adieu la forme, la ligne, le naturel du contour, la lisibilité du site. Y aura-t-il encore une butte ? Elle disparaîtra dans les tranchées, dans les remblais, dans les viaducs. D'informes surplombs vers le faubourg Saint-Denis, l'effacement du côté de Clignancourt, il n'en restera tantôt que cela. C'est un quartier fameux de Paris qui disparaît.

Tous ces endroits comportaient des jardins. On n'a songé qu'à les raser. Ecoutez les rapports officiels, il n'y est question que d'en conserver. C'est une sollicitude si grande qu'on a créé un mot pour en nommer l'objet. On réclame des « espaces libres ». En des temps où ce beau mot n'était pas inventé, Paris était rempli de verdure. Le coup de filet jeté en 1840 par les fortifications aurait pu l'en faire regorger. Qu'en reste-t-il, après soixante ans de réunion ? Et le peu qui reste, qu'en va-t-on faire ? Continuer d'y bâtir sans doute.

Passy abondait en jardins. Derrière les maisons de la rue Basse, maintenant rue Raynouard, la rivière en était bordée. Un subsiste encore vers l'entrée, c'est le fameux jardin des Eaux, où les sources minérales s'épanchent à l'ombre de quantité de beaux arbres, en dépendance de l'hôtel Delessert. Au fond, un chalet suisse, datant de 1820, relève ce bel endroit de sa plaisante figure. Que pensez-vous que sera de ce côté le prochain embellissement de Paris ? L'hôtel rasé, le jardin bâti. Le terrain est entamé déjà. Des maisons de rapport descendront en cascades la pente du coteau jusqu'à la Seine, répétant le long de la rivière les saillies de ces maisons élevées devant la passerelle, célèbres dans Paris par le ridicule, entre lesquelles s'engouffre le métropolitain.

Quelqu'un me dira : Prétendez-vous que la ville achète le jardin des Eaux ? Au prix où est le terrain, songez à la dépense. — Eh ! pourquoi ne l'a-t-elle pas fait plus tôt, quand le terrain était à meilleur marché ? — Delessert l'eût refusé peut-être. — En ce cas, comment cette opération ne s'est-elle pas faite ailleurs ? A qui fera-t-on croire qu'elle eût manqué partout, autre-

ment que par la faute des bureaux ? Etait-il impossible, quand tant de terrains plantés entraient dans les murs de la ville, de s'assurer en ce genre d'un bon lot ? Dans un rayon si vaste, où tant d'achats possibles avaient pour effet de se concurrencer, il était certainement facile d'acheter des jardins à bas prix. Entre le boulevard extérieur et les fortifications, Paris, si l'on en avait pris la peine, aurait maintenant quatre ou cinq jardins publics de la grandeur de Regent's Park de Londres. Elle n'a que les Buttes-Chaumont et Montsouris, qui ensemble n'en font pas la moitié, si lointains au reste que, les jours de semaine, on n'y voit presque pas de promeneurs.

*
* *

Passons maintenant les fortifications, et voyons-y l'effet des mêmes pratiques. Là, quantité de villages sont distincts encore. Les groupes de maisons qu'ils rassemblent s'élèvent au milieu des cultures ou de terrains livrés à des exploitations, qui marquent entre eux les intervalles. Quelquefois, dans ces intervalles, des maisons se sont rassemblées et ont formé des cités nouvelles. Le hasard de quelque circonstance, une croisée de chemins, un passage fréquenté, une fabrique, la commodité d un tramway ont donné naissance à ce que les bureaux appellent des agglomérations. Ainsi se sont formés les Lilas, Levallois, la Maltournée. Quelquefois un lotissement de terrain les a tirés de terre tout d'un coup, comme la Garenne.

Rien n'est plus malgracieux que ces agglomérations. Elles n'ont ni vieille église, ni place achalandée, ni

murs de propriétés courant sous de grands arbres. La monotonie, l'épargne, un mauvais style de construction, une population de hasard achèvent d'en dégrader l'aspect. Là comme ailleurs, si le cours des choses avait fait l'objet d'une surveillance, sans doute on eût sauvé l'essentiel. On ne l'a pas fait. Constatons que, dans ces parages promis à des réunions prochaines, l'élément favorable, c'est le village ancien. On devrait donc le ménager. Or on ne s'applique qu'à le détruire.

Je prendrai pour exemple Montreuil et Bagnolet, situés à la chute du coteau de Belleville, vers Vincennes, lieux florissants, adonnés de tout temps à la culture des pêches, qui les enrichit. L'un et l'autre a sa place exacte dans un creux qu'il occupe tout entier : celui de Bagnolet en longueur, celui de Montreuil en étoile. Entre deux, sur le plateau, s'étend le domaine morcelé de Malassis, bordé par une terrasse du côté de Bagnolet, touchant de l'autre au Marais de Villiers, maintenant desséché et planté de marronniers, autrefois déchargé dans le rû de Montreuil ou Pissotte, d'où le hameau de Vincennes tirait son ancien nom. De ce marais, on descend au village par quelques rues d'aspect rustique. L'église occupe le fond du val. Elle est jolie et du quatorzième siècle. Le site ne l'avantageait pas moins. Tout alentour, les pentes du coteau se relèvent et procurent d'agréables points de vue.

Je parle au passé. La voirie est venue. Elle a tiré ses rues dans tous les sens, préparant, pour des prix d'expropriation moindre, les dégagements du Paris de l'avenir. La roideur du tracé, sa parfaite disconvenance avec le village existant, la largeur démesurée des voies ont porté dans ce plaisant ensemble la laideur et la

désolation. Une route insipide monte au Marais de Villiers, qu'on gagnait par des chemins bordés d'espaliers de pêches. En bas, la petite église, avec sa rose gothique, apparaît écrasée par le vide qui l'environne. Au débouché du chemin de Vincennes, une place carrée, immense et ridicule, où l'on a fait une mairie neuve, prend la place de l'ancien Montreuil, substituant à l'histoire, au goût, à la culture, un crapuleux aspect de faubourg.

Au bas de Bagnolet s'étendait le château dont les anciens communs longent le chemin de Charonne. Les jardins morcelés ne méritaient plus de mention, quand on s'avisa d'y percer en fichu,joignant la porte d'Avron, le *boulevard du Centenaire*, où se tient tous les dimanches une foire dégoûtante, envahie par une foule sans nom. Le pays, habité par de riches jardiniers, confortable et posé dans son aspect modeste, n'avait jamais vu rien de pareil. Sur le coteau vers Montreuil, on est en train de lotir. A la descente de Malassis, ce coteau procurait une jolie vue. De hideuses petites maisons s'y installent. L'autre côté mène aux Tourelles par des chemins bordés de haies vives. On vient de trancher là-dedans, à flanc de coteau, une *avenue de la République*, où traînent les escarpes et les filles. Les bancs ne sont pas encore placés : ils en achèveront le caractère.

Je ne parle que goût et mœurs ; mais voyez le positif. La production des pêches est supprimée. Ces larges voies enlèvent à la culture les hectares par centaines. Le long de ces tristes percées, des restes de vergers qu'on rencontre, séparés de la route qui les mutile par un treillis de fil de fer, semblent déplorer ce saccage.

Ils rappellent au passant que tant de vulgarité et tant de laideur ne sont pas rachetées par le profit, qu'au contraire un dommage égal les accompagne.

Lebrun-Pindare, rimant l'éloge de nos paysages, a dépeint cette contrée en ces termes :

> Mais là Montreuil fixe Pomone
> Dans ses labyrinthes nouveaux.

Malgré le ridicule de la touche, cela est vu par l'œil d'un poète. Les pans de mur multipliés pour y pratiquer l'espalier, seul régime du pêcher de Montreuil, font, quand on les regarde soit de Tilmont, soit de Malassis, l'effet d'un labyrinthe immense, couvrant les pentes de son réseau. Ce pittoresque disparaît, non pour aucune cause raisonnable, mais en vertu de pratiques aveugles, œuvre de la routine et de la légèreté. Personne d'ailleurs ne se plaint. Il n'y a pas dans le pays un jardinier qui ne soit bien aise de toucher le prix de son expropriation, et de profiter du soin que prennent les pouvoirs publics de payer pour éteindre une culture de trois siècles, célèbre dans le monde entier.

Si dans les méfaits de ce genre on recherche la part des communes, on la trouvera petite. Les démolitions, les alignements, les percées indiscrètes ne viennent pas d'elles. Communément, les plans Haussmann ne sont pas appliqués au village. Le paysan ne songe pas à embellir, ou s'il embellit, c'est autrement. En revanche les noms de rue changés sont un fléau de ces endroits-là. Ils apportent leur part de laideur, ils flétrissent l'imagination. La passion politique est ce qui les inspire. Elle est aveugle et violente au village, et dans ce milieu

ignorant, les choix ont chance d'être plus sots qu'à la ville. Vingt endroits de la banlieue en sont déshonorés, délocalisés même, car dans les anciens noms la plupart indiquaient soit le fait de la rue même, soit le lieu où elle menait. Un air d'antiquité, une curiosité de langue en recommandait quelques-uns. Rue de l'Abreuvoir, rue des Vignerons, rue de Paris, rue de la Fontaine aux Carreaux, rue du Luat, tels sont les noms qu'on a remplacés par Paul Bert, Gambetta, Emile Zola, quelquefois par rue de la Fraternité, rue de l'Egalité, même rue de la Solidarité. Cela est lamentable, mais le remède est aisé. Que le conseil de Paris cesse de donner l'exemple, et le villageois redeviendra raisonnable.

Un mal plus grand s'engendre des voies qu'on laisse tracer aux compagnies de transport, à travers champs. Dans de telles concessions les communes ne voient que deux choses, l'argent qui leur en revient et le bienfait des communications. Mais rien n'empêche d'accorder l'un et l'autre avec le ménagement des sites. On citerait des endroits où une ligne de tramways a ruiné tout un paysage. Cela voudrait être considéré. S'en remettre aux communes ne se peut. Elles n'en auraient ni le goût ni le discernement ; mais la ville de Paris, qui se mêle à ces choses, pourquoi n'en serait-elle pas chargée, ou à son défaut quelque service public ?

Entre Rosny et Fontenay-sous-Bois s'ouvrait un vallon délicieux, où sortait de terre le ruisseau qui coule dans la Marne sous Neuilly. Ses sources arrosaient un petit bois qui, marié aux jardins maraîchers devant un horizon de coteaux, faisait un tableau à plaisir. Le tramway a troublé la solitude aimable ; du côté d'amont on a bâti. Ces effets sont inévitables

et le site n'en eût pas souffert. Mais la voie a été tracée de sorte, courant à flanc de coteau avec des courbes telles, que tout l'endroit en est ravagé. Plus rien du charme ancien ne s'y retrouve. Il eût été facilc de le conserver.

*
* *

J'ai nommé tout à l'heure les lotissements de terrain comme engendrant des agglomérations de population hors des villages. C'est un point à traiter à part, comme d'une grande importance et procédant d'autres causes que celles dont j'ai eu à parler. Ces lotissements ont eu beaucoup de part, au cours dcs derniers trente ans, dans la dégradation de la banlieue. Leur seul inconvénient n'cst pas d'improviser des cités sans histoire et sans caractère, que rien n'empêcherait malgré cela de rendre agréables ; leur pire effet gît dans les sites qu'ils ont détruits.

Des bois ont été rasés pour leur faire place : la forêt de Bondy tout entière, des cantons entiers de celle de Montmorency, d'Armainvilliers, de Sénart, de Saint-Germain. Des sites jadis pleins de fraîcheur ont été accablés sous la pierre : celui de la Marne à la Varenne, à Noisy-le-Grand, à Créteil ; de l'Oise à Auvers et à Valmondois ; de l'Yère à Brunoy ; de la Seine à Choisy, à Ablon ; et de l'autre côté de Paris, à Maisons, à la Celle, au Pecq. Verrières, près du bois de ce nom, n'a plus qu'un aspect de faubourg, Orsay est entamé, Juvisy se bâtit de maisons à six étages. Dans le Mantais, au delà de Saint-Cloud, vers Vaucresson et jusqu'à Poissy, les lotissements ont fait d'affreux ravages ; dans le Vexin,

ils touchent à l'Isle-Adam ; en Hurepoix, le chemin de fer de Limours à Rambouillet s'étendra bientôt sur Rochefort et Saint-Arnoult ; la Brie, plus longtemps épargnée, est maintenant rongée vers Sucy, vers Emerainville, vers Grosbois. On n'en finirait pas de nommer les environs qui, pour ceux que charmait le paysage parisien, ont été ravissants et ne sont plus qu'un souvenir.

Ne perdons pas de paroles en regrets, envisageons le positif. A mesure que Paris grandit, on ne saurait empêcher que la banlieue se bâtisse. Se bâtit-elle comme il faut ? Y a-t-il des règles pour cela ? Peut-on les appliquer ? Peut-on diriger, dans un sens qui contente le goût et l'usage, les changements qui s'opèrent ainsi ? C'est à cela qu'il faut répondre.

Une première règle à suivre eût été de borner les lotissements aux besoins réels. Ils les ont beaucoup dépassés. Paris en trente ans n'a pas jeté sur la banlieue de quoi saccager sept lieues d'alentours. C'est cependant cet effet que nous constatons. Voici un fait. En 1885, on lotit le parc de Juvisy. C'était un des plus beaux des environs de Paris, dessiné par Le Nôtre, avec un grand canal qui longeait le vallon de l'Orge dans un site magnifique. Je visitai ce lotissement en compagnie du secrétaire ; quatre ou cinq terrains étaient bâtis. J'y retournai en 1905, vingt ans après. Quelle ne fut pas ma surprise de retrouver les lieux presque dans le même état : le grand canal où continuait de courir quelque peu d'eau dans les roseaux, la grotte intacte sous un petit pavillon que l'abandon achevait de dégrader, l'horizon libre. On n'avait pas bâti vingt lots. Ainsi ce beau domaine avait été défait, depuis vingt ans il était

en ruine, sans profit pour personne, ni pour les Parisiens qui n'y avaient pas pris résidence, encore moins pour l'entreprise qui n'y faisait pas ses frais : seul le marchand de biens avait dû s'enrichir. Il eût convenu de l'en empêcher.

C'est l'histoire de combien d'affaires du même genre ! Le lotisseur de banlieue est de l'espèce du lapin, qui coupe vingt brins d'herbe pour en manger un. Quand cette pratique aboutit au ravage d'un canton si vaste et si précieux, puisqu'il enferme les promenades de Paris, c'est le rôle des pouvoirs publics de la régler. Cela se peut-il ? Sans doute. Il suffirait, quand il s'agit d'affaires d'une certaine importance, d'en confisquer l'autorisation et de ne la rendre qu'après informé.

Je ne parle d'informé que touchant l'utilité, en ces termes : Y a-t-il des chances de réussir ? Les terrains seront-ils achetés ? La moralité de la spéculation serait concernée dans cette enquête. Cette moralité en général ne regarde pas l'Etat ; mais qui pourrait se plaindre que l'Etat s'en mêle dans un autre intérêt que celui de la morale, sans garantie naturellement, pour la conservation des sites ? Cette intervention serait d'un grand effet. Je ne sais si après cela il serait même nécessaire de classer les sites comme on fait. Les lotissements du coup seraient réduits des deux tiers.

Ne refusons aucun moyen. Le classement peut servir. N'omettons pas toutefois qu'il a l'inconvénient de mettre aux prises le beau et l'utile, et, s'il gagne, de tyranniser l'un par l'autre. L'enquête d'utilité n'oppose les uns aux autres que des intérêts du même genre, celui des spéculateurs et celui de tous, soutenu de celui des victimes possibles de l'opération proposée. Car on

pense bien en pareil cas que ce n'est pas le marchand de bien qui succombe, mais celui à qui il repasse la terre pour la dépecer.

Supposé le classement réservé aux cas extrêmes, je voudrais qu'on fît tout pour rendre le moyen rare. Il tient du coup d'Etat mis au service d'une cause qui paraît arbitraire aux yeux de celui qu'elle lèse. Il y a d'autres mesures à prendre. L'afflux de population sur un point ne se fait pas sans causes, qu'il est possible de prévoir ou de détourner.

Avant que Saint-Fargeau ne fût coupé par les rues qui conduisent au Pré Saint-Gervais, on abordait ce dernier village par Belleville. A la tête de cette dernière commune, passé le marché, une patte d'oie, qui subsiste encore, descendait à la plaine. La rue de droite, dite rue des Bois, a son aboutissement sous l'ancienne poterne de Saint-Fargeau ; celle de gauche, dite rue des Lilas, se perdait dans la campagne ; celle du milieu joignait le Pré en ligne droite. C'est la rue du Pré Saint-Gervais.

Les deux dernières ont été condamnées par les fortifications. La rue des Lilas se termine à une terrasse, d'où l'on descend par des escaliers ; la rue du Pré Saint-Gervais bute contre le rempart. Les deux villages depuis lors n'ont plus communiqué que par le détour de la rue des Bois. Le Pré n'eut plus d'accès direct vers Belleville, il n'en eut plus qu'à Saint-Fargeau, qui est presque sans habitants ; au contraire le flot dont Belleville regorge a pris son cours par les rues commodes ouvertes du côté de la porte de Romainville, qu'il a passée. Là se trouvait le fameux bois dont le renom dure encore. On l'a loti. Paul de Kock y eut sa

demeure ; une rue s'appelle encore la rue du Garde-chasse. Tout cela a disparu, a péri écrasé sous l'agglomération des Lilas, d'une laideur si infâme qu'à peine dans tous les environs de Paris on en pourrait trouver une pire.

Cela pouvait être prévu, donc prévenu, si on y avait donné ses soins.

Ailleurs c'est un tramway qui, assurant le voyage, met les terrains en vogue, et en mouvement les spéculateurs. Cela également devrait être surveillé : rien n'étant si aisé, puisqu'il y faut une concession, qu'on peut refuser. Supposez qu'un beau site soit cause qu'on ne l'accorde pas, cela sera toujours plus acceptable que si c'est une interdiction de bâtir qu'on ait à motiver par là. La protection qu'on souhaite en sera facilitée.

Romainville continue d'être un site des plus beaux. La vue du cimetière derrière l'église offre au rare promeneur un coup d'œil admirable. Il faut savoir qu'au delà, sous le fort, en tirant vers Rosny, la montagne est bordée d'un sentier dit de la Chasse, qui fait une promenade délicieuse. L'horizon, l'ombrage y sont à souhait. Quelques pauvres gens y ont un abri, qui n'y ajoute qu'un piètre ornement, mais tenant si peu de place et si caché dans la verdure que le site n'en reçoit pas de dommage. A mi-route, au-dessous d'une fontaine, un chemin qui descend conduit à des vergers. Il n'y a pas de coin plus agréable.

Il n'y a pas de tramway de Rosny à Romainville. Supposé qu'on le fasse passer par là : ces jolies choses seront rasées en trois ans, à moins qu'en concédant on ne surveille, à moins que, possédant un site naturel d'espèce rare, le soin de le ménager ne fasse prendre

des mesures qui le sauvent, que dis-je, qui l'embellissent, au sein du changement qu'on ne peut éviter.

*
* *

Tout ceci fera comprendre de quelle manière on a ruiné l'aspect des sorties de Paris. Les mêmes percées aveugles et disproportionnées dont on usait ailleurs y ont été portées. Ces sites modestes et délicats ont été mis en pièces, chavirés ou rasés. Quand cette erreur est commise dans un quartier riche comme à la Muette, la propreté et l'élégance de l'habitation la rachète en partie. C'est un chaos de rues, c'est un désert de pierre ; mais l'air de désolation est épargné. Quand ces immenses voies traînent dans des quartiers pauvres, que leur réseau barbare rase des maisonnettes, déchausse de petits vergers, des fontaines rustiques, découvre, par le jeu de leur ligne droite, de leur perspective indéfinie, des demi-lieues d'indigence ou de rusticité, que saurait-on imaginer de plus laid ? La voirie haussmanienne met la même marque partout, une marque qui n'est supportable qu'avec l'opulence, et qui la suppose. Il n'est pas étonnant que nulle part elle n'ait échoué comme dans les endroits où le contraire est le plus délicat à toucher.

Le démantèlement permettra-t-il de réparer cela ? En partie si l'on veut, si l'on en prend la peine. On a proposé des mesures d'ensemble. Il faudrait les varier, je pense, les approprier à chaque endroit. Où l'air d'ancienne banlieue a péri tout à fait, qu'on ne songe pas à le restaurer. Les Ternes, Courcelles n'offrent pas de sites à ménager, ils n'ont pas besoin de nouveaux jar-

dins. Le terrain recouvré peut sans inconvénient y rentrer dans le commun aspect. La route de Saint-Denis fournit une belle avenue ; il n'y aurait, en fait de soins à prendre, que d'en ramasser le tronçon perdu à l'intérieur des fortifications, et de lui faire raccorder la demi-lune de Neuilly.

Le long d'Auteuil et de Chaillot, le rempart rasé irait grossir le bois de Boulogne, auquel on rattacherait le Ranelagh. En tous lieux, je suppose qu'on aurait soin de renouer les bouts de rues que le rempart a coupées, rétablissant les communications les plus directes et les plus naturelles entre les endroits qui se les étaient créées.

Au contraire je voudrais qu'à Bicêtre, à Charonne, à Montrouge, au Pré Saint-Gervais, on tînt compte de l'aspect ancien. En beaucoup de lieux, il n'y aurait qu'à suivre des indications si faciles qu'il n'est pas croyable qu'on les enfreigne. Sur quelques points, la besogne serait plus difficile. Il faudrait d'abord inventer, puis imposer son invention. Partout où le site est agréable, où des accidents de terrain favorisent l'ornement des lieux, on devrait imposer des jardins. Ailleurs la construction aurait à reprendre ses droits, quelquefois sur des plans que la ville ordonnerait, et où elle mêlerait ses monuments.

A la porte du Pré Saint-Gervais par exemple, les jardins sont le projet naturel. Il faudrait rendre aux rues condamnées de Belleville leurs accès vers ce site heureux. Justement le démantèlement est commencé de ce côté. Le long du boulevard Serrurier, la pioche travaille derrière les planches qui cachent la vue de la plaine. De chaque côté de la porte, le fossé est

comblé, le mur abattu. Que va-t-on faire de cet espace ? Y a-t-il un plan seulement ? Est-il même entendu que quelque chose doit être fait, qu'il ne s'agit pas de laisser faire ? Le long du boulevard, parmi d'anciennes maisons qui méritaient un autre voisinage, un bâtiment dans le style des maisons ouvrières vient de s'élever. Rien n'est si laid. Peut-être n'est-ce faute que de goût chez l'architecte : tel quel, ce commencement n'annonce rien de bon. Dans l'indifférence du goût public, dans l'ignorance et le sommeil des bureaux, il indique que seule veille la spéculation. C'est un mauvais guide quand elle va seule.

Enfin il n'est pas défendu de rêver, pour certains endroits, d'embellissements d'un genre nouveau. Ayant plaidé ailleurs pour l'air champêtre, je plaiderais là pour l'air de ville.

C'est le moment, par exemple, dans le genre monumental, de faire quelque chose de la sortie de Vincennes. Les amis du château s'appliquent à en répandre le renom, à y attirer les visiteurs. Nul doute qu'ils y réussiront. Il faut répondre à ce dessein en ornant les avenues. Les monuments du Trône y peuvent servir. De Versailles, où l'on veut se défaire des figures de grands hommes qui encombrent la cour du château que ne fait-on venir ces statues ? C'est mon sentiment qu'en enfilade, à cause de la proportion et quoique médiocres par l'art, elles orneraient parfaitement le cours de Vincennes jusqu'à la barrière. De là à la Tourelle, autre chose serait à faire. On trouverait quelque monument à dresser. On tracerait une place et des avenues. On imposerait aux riverains des constructions régulières. Bref, on ferait de cet endroit,

après celle de l'Etoile, la plus belle avenue de Paris.

Ainsi du reste. Je ne fais pas ici un plan, qui réclamerait une longue étude et dont personne ne m'a chargé. C'est aux bureaux, s'ils veulent faire quelque chose à consulter et à s'instruire. Vingt fois ils ont montré en pareille occasion qu'ils ne savaient littéralement rien. J'ai dit quel prix secondaire s'attache en général à la conservation isolée de quelque coin ou de quelque souvenir. Ce sont les aspects qu'il faut sauver, conduire, suivre dans leur transformation. Supposé qu'une battue dans la banlieue prochaine rapporte une liste de curiosités à conserver, quel peu de chose ce sera au prix de ce qu'on désire ! Quant aux terrains nouveaux, cela ne les touche même pas. Et cependant jamais facilité ne se présenta de faire tant et si bien. C'est une occasion qu'on n'aura plus.

REYNOLDS ET SES DOCTRINES SUR LA PEINTURE

Le nom de Reynolds est aujourd'hui plus que jamais connu en France. Depuis l'époque où fleurit ce grand peintre il n'a jamais cessé de l'être ; mais le grand succès qu'obtiennent aujourd'hui ses ouvrages et tous les tableaux de l'école Anglaise en général, est cause que plus personne ne l'ignore aujourd'hui.

Ce qu'on sait moins communément, c'est que Reynolds n'a pas été seulement un peintre de grand mérite, et que ses écrits sur l'art sont aussi dignes d'éloge que ses peintures. La collection des discours prononcés pendant vingt ans par ce maître illustre à l'Académie de Peinture de Londres, compte au nombre des ouvrages les plus intéressants et les plus profonds qui aient paru sur la matière.

Chez beaucoup de ses confrères du XVIIIe siècle (que cette comparaison ne doit pas rabaisser), on trouve

Conférence donnée à la Société de psychologie, 1908.

Les écrits de Reynolds ont été publiés complets par Malone, 3 vol. in-8° Londres, 1809; en traduction française par Jansen, bibliothécaire de Talleyrand, 2 vol. in-8°, Paris 1806. Des inédits ont été donnés par Cotton : *Reynolds and his works*, in-8°, Londres 1856, et *Notes and observations on pictures of the Venetian school*, in-8°, Londres 1859. D'autres parties de manuscrits figurent dans la préface de Malone à l'édition de 1809 et dans *Supplément aux Mémoires sur Reynolds*, régulièrement joint à ces mémoires publiés par Northcote, in-4°, Londres, 1813. J'ai donné une traduction nouvelle : *Discours sur la peinture et Voyages pittoresques*, in-8°, Paris, Laurens, 1909, et traduit un inédit : *De la direction des talents*, Mercure de France, 1912.

principalement des conseils pratiques aux peintres, en un mot un traité de la peinture ; il y a dans Reynolds autre chose : je veux dire un effort, et un effort heureux, vers la généralisation. Son dessein brillamment rempli est de réduire à un commun principe les différentes applications de l'art ; c'est une synthèse de la peinture.

Plusieurs font fi des essais de ce genre ; nombre de livres en affichent le dédain. Il y a des gens qui les regardent comme radicalement condamnés ; d'autres vont répétant que trop de connaissances nous manquent encore pour y vaquer ; des synthèses de ce genre réclamant des notions en bien plus grand nombre que celles que nous possédons. Les uns et les autres sont dans l'erreur. Si on ne pouvait pas faire une synthèse de l'art, si c'était une absurdité que de vouloir comprendre le principe général qui commande toutes les manifestations du beau, il faudrait renoncer à la raison humaine. D'autre part, comment imaginer qu'après une période si longue de manifestations de l'art auxquelles n'a manqué aucune espèce de gloire, période qui tient dix siècles de l'antiquité et presque autant des temps modernes, période durant laquelle les hommes n'ont cessé de réfléchir et d'analyser, où des genres différents ont offert en grand nombre une matière à la comparaison, comment imaginer, dis-je, qu'après cela, une synthèse nous soit interdite ? Quand tant de documents sont acquis, encore que d'autres doivent s'y joindre, le moment n'en est pas moins venu de résumer et de comprendre ; en sorte que, soit à l'époque de Reynolds, soit à la nôtre, rien n'aura été moins téméraire que l'effort qu'il a tenté.

J'avoue que cette tâche exige de grands talents. En même temps qu'une vaste information, il y fallait une aptitude aux idées générales que les artistes n'ont pas toujours. Reynolds l'avait et dans un haut degré.

Il n'est pas inutile d'en rappeler la source. Cette aptitude a tenu chez lui en partie aux relations qui l'unissaient avec le fameux critique Johnson et avec l'illustre écrivain politique Burke. Tous les deux ont été ses amis. Lui-même a avoué l'effet de cette amitié. Nous apprenons de sa bouche que ses conversations avec le premier de ces deux hommes l'avaient beaucoup perfectionné. De Johnson, à ce qu'il rapporte, il avait appris à penser, à lier des idées particulières à des principes généraux, à éclairer les notions rapportées de son expérience professionnelle, au moyen de la lumière des principes.

*
* *

Le résultat des synthèses reynoldiennes, dans lesquelles se montre la force de son esprit, l'exactitude de son jugement, c'est un accord entre l'éloge que l'on doit aux peintres du genre de Raphaël, avec celui qu'on doit à Rubens, à Van Dyck et à tous ceux de leur espèce.

Je n'ai pas dessein de les énumérer ; qu'il suffise dans un genre comme dans l'autre, de nommer ceux qui les représentent le mieux. Entre les Chambres du Vatican, par exemple, et l'Histoire de Marie de Médicis, de Rubens, qui est au Louvre, chacun aperçoit la différence. Cette différence, Reynolds a entrepris d'en rendre un compte exact d'après le principe général de l'art, en marquant à chacun de ces deux genres sa place, de

faire de l'un et de l'autre un éloge où il n'entre pas de contradiction.

Ce n'était pas une petite entreprise. A quel point elle est difficile, des exemples fameux l'ont montré dans le courant du XIXe siècle. Ainsi, dans les réflexions d'Ingres sur la peinture, on voit sacrifier absolument Rubens et Vandyck à Raphaël. Ce sacrifice est un scandale. Le nom d'Ingres mis au bas de la condamnation motivée et formelle de toute une province de l'art, est quelque chose d'absurde et d'outrecuidant. Le goût personnel du maître n'y fait rien. Le genre de peinture dont il s'agit a établi son droit à l'existence, en imposant son admiration à la plus lointaine postérité. Il n'y a pas de théorie qui puisse changer cela. Comme ce Grec qui prouvait le mouvement en marchant, cette école par sa réussite a prouvé que le vrai principe de l'art ne pouvait emporter sa condamnation.

Au temps même où Reynolds peignait et écrivait, vivait un homme qui faisait également peu de cas de la peinture de Rubens et des semblables. C'était le célèbre Raphaël Mengs, lequel a mené en Italie, dans le royaume de Naples et en Espagne, une réforme parallèle à celle que Reynolds menait en Angleterre. Grand amateur de Raphaël, il faisait état de mépriser les Flamands et en général tout ce qui se recommande par d'autres charmes que la sévérité du style et la majesté du dessin.

Fait important : ces doctrines exclusives naissaient au moment même où la pensée traditionnelle rassemblait toutes ses forces pour les réfuter. Aux portes du XIXe siècle, à la veille de voir paraître Ingres, un peintre a eu ce souci de faire la synthèse de toutes les

manifestations de l'art. Il a professé l'éloge de toutes, et cet éloge, il ne s'cst pas borné à en juxtaposer les chapitres ; il a voulu les accorder ensemble dans l'unité de communs principes. En les distinguant, en les opposant même, il a voulu les rattacher à des vérités géné rales, qui permissent de les hiérarchiser. Chez lui l'explication des beautés de Rubens et celle des beautés de Raphaël prennent place dans un ensemble de considérations où rien n'est sacrifié, où tout s'éclaire et s'harmonise en perfection.

Reconnaissons ici une preuve de la forte culture qui a été celle du XVIIIe siècle. Il n'y a peut-être pas un temps où, dans une volonté d'investigation universelle, les hommes aient été plus capables de soumettre l'expérience à la hiérarchie des idées. C'est le plus bel éloge qu'on puisse faire de cette époque, et Reynolds en est un exemple.

A ce moment en Angleterre, le livre le plus répandu qu'on eût sur la peinture, était le célèbre traité de Richardson. Richardson, mort dans la première moitié du siècle, peintre de portraits médiocres comme tous ses compatriotes d'alors, se signale à notre attention par deux ouvrages : un Traité de la Peinture, un traité de l'Art de juger les tableaux, ou de la *Connaissance*, comme il propose de l'appeler, tirant ce mot du mot de « connaisseur » alors en usage chez les Anglais. Ajoutons que Richardson avait un fils qui, dans le temps où ce Traité de Peinture était sous presse, alla en Italie et en rapporta des notes qui ont servi à une nouvelle édition de l'ouvrage. Tout cela eut la célébrité ; et j'ajoute en plus d'un genre. Le traité de Richardson était écrit dans un style bizarre qui a beaucoup prêté

à rire. D'autres traits achevaient de rendre ces auteurs ridicules. Walpole, dans ses *Anecdotes de Peinture*, où il se croit obligé de louer Richardson père et fils, fait mention d'une caricature qui parut sur eux, au moment où Richardson fils donnait une édition du *Paradis perdu.* Richardson père avait déclaré qu'il ne connaissait la littérature classique que par et à travers son fils ; la caricature représenta ce dernier avec un télescope passé au travers de l'estomac, et le père lisant Virgile par ce télescope.

Je ne souscris pas aux éloges que fait Walpole de Richardson, et qui sans doute lui furent dictés par le désir d'honorer un compatriote. Mais on ne peut contester qu'il a eu du bon sens dans son analyse des chefs-d'œuvre de l'art. Sa critique n'est pas profonde, mais elle est judicieuse et sage. Raphaël, en particulier, y tient une place de très grande importance, et son éloge y est présenté avec tout le sérieux et toute l'ampleur désirables. Non pas que les considérants soient toujours les meilleurs qu'on puisse imaginer ; mais la fermeté de l'éloge, la dignité de l'hommage rendu font de ce livre une école aussi bienfaisante qu'honorable pour les Anglais qui s'en servaient alors.

Reynolds le lut dans son enfance, comme faisaient tous ses compatriotes qui s'intéressaient à l'art. Il le lut avec assiduité, et l'impression que Raphaël était un grand maître et le plus grand des maîtres, en resta empreinte dans son esprit.

Que l'on considère cependant ce que pouvaient être les connaissances d'un jeune Anglais en 1749, quand Reynolds partit pour l'Italie avec son ami le capitaine Keppel, commençant ce fameux voyage où les prin-

cipes de l'art lui furent révélés et d'où devait sortir l'école de peinture Anglaise.

L'Angleterre ne comptait alors qu'un petit nombre d'amateurs, les grandes collections étaient en France ; notre pays tenait à cet égard la place que l'Angleterre a tenue depuis. A la veille de la Révolution, Paris était encore la ville d'Europe la plus favorisée en ce genre ; les collections en formation venaient y puiser comme dans une mine, et l'impératrice de Russie Catherine tirait de nos cabinets parisiens plusieurs des chefs-d'œuvre conservés aujourd'hui à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. En Angleterre rien de pareil.

Le livre de Richardson s'en plaint. Il nous donne acte de la pénurie d'amateurs où se trouvait alors cette nation. Peu de gens y avaient le goût de la peinture ; peu de gens même faisaient semblant de s'y connaître. On n'avait pas cette connaissance ; on n'avait pas honte de ne pas l'avoir.

Le grand renom de Charles Ier à cet égard risque de tromper un lecteur français. Charles Ier et Vandyck occupent notre horizon, quand on parle devant nous de l'encouragement que les arts ont reçu en Angleterre. Mais Charles Ier ne fut qu'une exception, et les fruits de son exemple, vieux alors d'un siècle, étaient perdus. Il s'ensuit que les propos sur l'art qui couraient en Angleterre au temps de la jeunesse de Reynolds durent être extrêmement médiocres ; et quoiqu'on y fît sans doute l'éloge de Raphaël, cet éloge devait reposer sur les plus vaines raisons.

C'est ainsi que je m'explique comment il se fait que Reynolds, en arrivant en Italie, ait commencé par réagir contre de faux éloges du maître, que je soup-

çonne d'avoir surtout pris place dans les entretiens du temps. Il se plaint qu'on ait loué Raphaël de représenter les choses au naturel, de faire qu'on croit toucher les objets qu'il a peints. Rien de moins exact que cet éloge, selon Reynolds.

Il est vrai qu'il accuse des livres imprimés. Mais il parlait de souvenir, et l'on aurait de la peine, je crois, à désigner les passages des livres en vogue à cette époque, qui contiennent précisément ce propos.

Ajoutons qu'on trouve quelque chose de ce genre dans Vasari, lequel n'y entendait pas malice et faisait de tous les peintres l'éloge qu'on en a fait dans tous les temps, à savoir que la vérité de leur représentation fut frappante. Dans l'antiquité, mille épigrammes en vers donnent aux artistes ce genre de louange. La vache de Myron est si bien faite, qu'il faut avertir le berger de ne pas l'emmener avec son troupeau. Une Bacchante à Byzance paraît si naturelle qu'il faut fermer les portes du temple de peur qu'elle ne prenne la fuite, etc. La fameuse épitaphe de Raphaël ne s'exprime pas autrement.

« Celui-ci est Raphaël, qui, tant qu'il vécut, fit peur à la nature d'être vaincue, et, maintenant qu'il est mort, donne à la nature la peur de mourir aussi. »

Ille hic est Raphaël timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.

Tous les jours n'entendons-nous pas faire ce compliment des tableaux qui sont exposés : qu'on croirait que les personnages vont parler, qu'ils vont marcher, qu'ils vont sortir de la toile ? Tel est l'éloge que Reynolds se plaint qu'on ait donné à Raphaël, pensant lui faire honneur évidemment.

D'autre part, il n'a pas ignoré à quelles critiques Raphaël se trouvait sujet en ce temps-là chez le commun des amateurs, à cause d'un certain progrès réalisé dans la peinture depuis le Corrège et depuis Rubens. L'économie du clair-obscur et la partie du coloris s'étaient beaucoup perfectionnées. L'art de composer même s'était enrichi de moyens de séduction nouveaux, que les traités du temps détaillent. L'éloge de ces progrès ne tendait à rien moins qu'à faire regarder l'art de Raphaël comme arriéré et imparfait : le maître n'ayant eu garde de tenir compte de ce que Vandyck, Rubens ou les Carraches avaient ajouté depuis aux pratiques de son temps.

En arrivant en Italie, Reynolds s'est donc trouvé dans la nécessité de prendre la défense de Raphaël en deux sortes : d'une part contre ceux qui faisaient son éloge, d'autre part contre ceux qui le critiquaient. Il a dû dire aux uns : vous louez Raphaël d'avoir représenté les choses au naturel ; mais ce n'est pas de quoi il faut le louer. Il a dit aux autres : vous blâmez Raphaël d'avoir ignoré certaines pratiques qui ajoutent à l'agrément d'un tableau ; il est vrai que Raphaël ne les a pas connues, mais gardez de vous en plaindre, car son genre de peinture n'avait rien à gagner à cela.

La preuve de cette double attitude peut être donnée dans deux textes qui commanderont toutes ces réflexions.

Dans un carnet de notes qu'il a laissé de son voyage en Italie, omis dans l'édition complète de ses Œuvres et qui n'a été traduit que récemment, Reynolds rapporte l'effet qu'ont fait sur lui les peintures du Vatican. Il dit :

« Dans je ne sais combien de livres sur la peinture, Raphaël est porté aux nues pour sa ressemblance avec la nature, et parce que les soies et les velours sont peints chez lui avec tant de naturel que tout le monde y serait trompé... Ces prétendus connaisseurs croient que tout l'art de peindre consiste en cela. Si tel était le cas, combien de Raphaëls la Hollande n'a-t-elle pas produits ! Ce que je voudrais essayer est de fixer le point auquel doit tendre l'attention d'un peintre ; car les jeunes peintres, aussi bien que les connaisseurs, sont quelquefois embarrassés en voyant un tableau où il n'y a rien de ce que nous appelons nature, préféré à un autre où il y a des satins, des soies, des vases de terre, etc. qui trompent l'œil. »

L'autre texte est tiré d'un article donné à une revue que publiait Johnson *(le Désœuvré)* et qui est son premier essai de littérature. Le château d'Hampton-court contenait alors les fameux cartons de Raphaël qui sont maintenant au musée de Kensington, et qui ont servi de modèle à la tenture des Actes des Apôtres au Vatican. Ces cartons étaient déjà regardés en Angleterre comme des pièces de grande importance. Reynolds suppose qu'allant les voir il rencontre un amateur qui lui dit : « C'est très beau : ce sont d'admirables peintures, mais il est malheureux que Raphaël n'ait pas connu l'art des contrastes.Ces cartons sont magnifiques, mais il est encore bien malheureux que Raphaël n'ait pas connu le principe de la pyramide. »

Contraste, pyramide : il n'y a presque pas un traité de peinture imprimé à cette époque, qui ne fasse l'éloge de ces deux principes.

Le premier consiste à faire contraster les attitudes

des figures entre elles : ne pas mettre dans le même tableau auprès l'un de l'autre deux personnages qui fassent le même geste, car cela est monotone ; dans une même figure, faire reculer l'épaule quand on fait avancer le genou, tourner la tête à gauche quand le buste est tourné à droite, etc. Quant au principe de la pyramide, il consiste, afin d'éviter l'éparpillement des figures, à les rassembler de manière que la largeur du groupe diminue vers le haut, figurant ainsi une pyramide.

A ce sujet, et en général au sujet de tous ces agréments de l'art omis par Raphaël, Reynolds écrit : « Les critiques ne cessent de déplorer que Raphaël n'ait pas eu le coloris et l'harmonie de Rubens, ou le clair-obscur de Rembrandt, sans considérer combien l'harmonie brillante du premier et l'affectation du second ôteraient de la dignité de Raphaël. »

Reprenons ces deux points l'un après l'autre.

* * *

Contre ceux qui louent à faux Raphaël, Reynolds remarque que l'objet de ce maître n'a pas été la simple imitation de la nature, qu'il a été la recherche du beau. Or de quel beau ? et comment Reynolds concevait-il cette recherche ? C'est à cette question qu'il faut répondre.

Selon Reynolds, ce beau n'est pas donné d'en haut, comme quelques-uns se l'imaginent ; il est acquis par la contemplation de la nature, il est tiré de la nature. Le beau dans l'art n'est pas la manifestation d'un idéal conçu par l'imagination, en dehors de la connaissance des objets ; ce n'est pas un don et une inspiration;

c'est le résultat de notre expérience, de la connaissance que nous prenons des objets qui nous environnent.

« Cette grande perfection idéale, dit Reynolds, cette beauté, ne doivent pas être cherchées dans le ciel, mais sur la terre. Elles sont autour de nous, à nos côtés. Seulement le pouvoir de découvrir ce qui est difforme dans la nature, ou en d'autres termes ce qui est particulier et hors règle, ne s'acquiert que par l'expérience. Toute la beauté et la grandeur de l'art consistent, à mon avis, dans l'aptitude à s'élever au-dessus de toute forme singulière, de toute mode locale, de tout ce qui n'est qu'exception ou détail. Tous les objets que la nature nous propose découvrent à l'examen leurs tares et leurs défauts. Les plus belles formes ont leurs points faibles, leurs pauvretés, leurs imperfections. Mais ce n'est pas l'œil du premier venu qui saisit ces imperfections. Il faut pour cela un œil longtemps accoutumé à la contemplation et à la comparaison de ces formes, et qui, par une longue habitude d'observer ce qu'une série d'objets de même espèce a en commun, a acquis le pouvoir de discerner ce qui manque à chacun pris en particulier. »

Ainsi, aux yeux de Reynolds, la beauté est tout simplement l'impression de la nature demeurée dans la mémoire de l'homme qui a vu beaucoup d'objets et qui les a comparés avec soin. L'expérience est à la base de cette recherche du beau. Aussi le maître n'a-t-il à la bouche sur ce sujet que les mots de comparaison et d'expérience. Ce n'est pas, comme on se l'imagine quelquefois, par une comparaison des objets que la nature nous présente, avec un idéal intérieur, que se fait ce travail ; c'est au contraire par l'attention scrupuleuse

qu'on met à comparer ces différents objets entre eux. L'impression qui nous reste de cette expérience, de cette enquête universelle, de cette application non seulement de nos sens, mais de notre intelligence (car partout où il y a comparaison, il y a intelligence active, non pas seulement un récepteur, mais quelque chose qui réagit en face de l'objet aperçu), le résultat de cette expérience, dis-je, est ce que Reynolds appelle la nature générale, *general nature.* Je remarque que dans le texte anglais le mot *general* a quelque chose de plus abstrait, de plus étroitement lié au sens du mot *genre. General nature* c'est *nature générique,* encore plus que *nature générale.*

Ainsi prise pour objet de l'art, la nature générale impose à la peinture une règle à la fois fixe et sûre. Ceux qui prétendent qu'il n'y a pas de règle de l'art, que tout y est soumis à la pensée de l'artiste, que celui-ci n'a de devoir au monde que de suivre son génie, se mettent en contradiction avec ce principe. A l'artiste s'impose comme une règle l'expression de la nature générale. De l'imitation d'un tel modèle, il est impossible qu'on s'écarte sans tomber dans la difformité.

Aussi faut-il pour découvrir le beau, partant pour le réaliser, voir beaucoup et comparer beaucoup. Je ne donne pas cette idée comme nouvelle ; mais cela ne doit pas du tout rabaisser à nos yeux la pensée qui y prend son point de départ. Pourquoi les vérités, même subtiles et profondes, auraient-elles le devoir d'être nouvelles, au moins dans leurs termes généraux ? Une vérité vieillie par l'usage et par là devenue banale, n'en est pas moins une vérité. Qu'une pensée forte la vivifie, qu'une expérience délicate l'enrichisse d'applications

précises, aussitôt nous la verrons briller de toutes les séductions de l'originalité.

Reynolds met dans ce principe ancien de l'imitation de la nature générale quelque chose de rigoureux et de précis. Ce qui façonne cette nature générale, selon lui, c'est la comparaison, ce sont les impressions particulières journellement reçues des objets, corrigées les unes par les autres grâce à l'activité de l'esprit : l'esprit prenant à chaque instant l'initiative des rapprochements que sollicitent les différentes parties de son expérience.

Ces idées sont exposées par Reynolds dans le troisième Discours sur la peinture, avec abondance et lumière. Rien aussi bien n'y semble plus propre que cette langue anglaise du XVIIIe siècle, tout accoutumée et rompue à l'expression des idées philosophiques et abstraites, car c'est la langue de Burke et de Johnson.

Des faux éloges de Raphaël passons maintenant à ses critiques. Pour répondre au regret qu'on faisait entendre que le maître eût manqué de plusieurs séductions offertes par les peintres modernes, il a fallu que Reynolds se fît une idée nette des limites qu'imposait à l'enrichissement de l'art tel qu'il se présente chez Raphaël, la nature de cet art lui-même.

Car Reynolds ne conteste pas que depuis le temps de Raphaël, l'art se soit enrichi en plusieurs sortes. Il ne conteste les avantages ni du coloris de Rubens et de Véronèse, ni du clair-obscur du Corrège et de Rembrandt. Et comment les contesterait-il ? Ce serait pour Reynolds se renier lui-même. Remarquez que sa manière de peindre, la voie qu'il a suivie lui-même, appartient

justement au genre de Rubens et du Corrège, nullement de Raphaël, de Michel-Ange et de Poussin. Il n'avait donc garde de mettre la pratique de ses maîtres au rang, soit des erreurs flatteuses, soit des inutilités. Reynolds était fermement persuadé qu'il s'était fait depuis Raphaël, des apports nouveaux considérables dans le domaine de l'art. Il ne croyait pas, avec Mengs et nos réformateurs français de la fin du XVIIIe siècle, qu'il fût urgent de rétablir le bon goût contre les exemples de Rubens et de Vandyck. Ce qu'il croyait, ce qu'il s'est efforcé de prouver, ce n'est pas que l'éloge de Raphaël devait rester l'alpha et l'oméga de la critique ; c'est que cet éloge en soi ne devait pas souffrir de la considération des progrès accomplis. Malgré les enrichissements que l'art de peindre a connus depuis ce maître, l'art de Raphaël est complet en soi. Il ne requiert rien de plus que ce qu'il a. Il ne pourrait que perdre à ces enrichissements.

C'est ici que se montre la force de la critique et de l'analyse de Reynolds. Ces enrichissements sont vérifiés principalement chez les Vénitiens et chez les Flamands. C'est dans la peinture vénitienne et, à sa suite, dans la peinture flamande, chez Rubens et chez Vandyck, qu'on trouve l'épanouissement de ces richesses surérogatoires de l'art. Toutes les finesses de son langage, tout le choix délicat de ses mots tend à trouver des caractéristiques pour la peinture vénitienne et la peinture flamande. Il dit que ces écoles n'ont recherché que « la pure élégance », que ces peintres étaient moins curieux de « toucher le cœur » que de « fasciner les yeux ». Parlant de Véronèse, il dit que c'est un « peintre d'ornement : *ornamental painter* ».

Ornamental, ce mot revient continuellement dans ses écrits pour désigner le style dont il s'agit. Le traducteur français du XVIIIe siècle l'a rendu par « style d'apparat ». Je ne crois pas que cette traduction soit bonne. L'intention de Reynolds, ce qu'il y a de plus délicat dans sa pensée, n'y est pas véritablement saisi. La traduction exacte est *style décoratif*. Je sais l'inconvénient qu'il y a à adopter ce mot, pourvu de nos jours d'une signification plus générale ; je n'en crois pas moins nécessaire de le retenir ici dans le sens particulier, en l'opposant à l'autre style, celui de Raphaël et de Michel-Ange.

Point important, car l'expression d'*ornamental style* revient à chaque instant sous la plume de Reynolds pour désigner ce genre de peinture, et l'on ne peut présumer le traduire sans avoir fait ici son choix.

Style décoratif donc sera nommé celui des peintres qui n'ont en vue que de récréer l'œil et les sens, qui s'appliquent principalement à la partie mécanique de l'art, qui ne s'attachent point à l'expression, dans le dessein desquels n'entre pas le soin d'intéresser nos passions, chez lesquels nulle connaissance de l'expression (*no propriety of expression*) n'habite : j'emprunte tout ceci des propres écrits du maître.

Et l'autre style ? celui de Michel-Ange et de Raphaël ? Reynolds a omis de le nommer. Il le qualifie seulement de grand style, de style sublime. Or je crois être parfaitement d'accord avec l'intention de Reynolds en appelant ce style *style d'expression*. Ici encore que l'on prenne garde. N'entendez pas par là une expression qui ne soit que dans le jeu de la physionomie. Les modernes se réduisent volontiers à ce

point, au dessin des sourcils, des yeux et de la bouche des personnages représentés. Je parle ici de tout le corps. Le mot expression s'étend à cela. C'en était le sens au temps dont il s'agit. J'en citerai ce témoignage frappant d'un passage de Dandré-Bardon, excellent peintre, dans son Traité de la Peinture, lequel, appliqué à décrire l' « expression » du Laocoon, ne présente sous ce nom que les mouvements de son corps, de ses jambes, de ses pieds, de ses mains, des muscles de sa poitrine et de son cou, oubliant même de parler de son visage ; c'est sur l'examen de toutes ces choses qu'il dit que cette statue est très expressive. C'est en ce sens que, pour mieux entrer dans la distinction de Reynolds, j'applique le nom de style expressif à Raphaël et à Michel-Ange. Style d'expression, style décoratif ; style expressif, style ornemental : dans cette opposition tient aux yeux de Reynolds le principal de la critique d'art.

***

Que le second de ces styles soit celui de Raphaël, que ce maître ait voulu que les personnages qu'il peint exprimassent quelque chose, que tout dans son œuvre tende à ce but, c'est ce que, sur la foi de Taine, on songera peut-être à contester. Taine veut que Raphaël ne soit que matière ; c'est à Rembrandt qu'il donne l'intellectualité. En vérité je crois qu'il convient de ne tenir nul compte de ce propos.

Dans l'explication qu'il propose des chefs-d'œuvre du Vatican, Taine a proprement tourné le dos aux constatations élémentaires. L'unanimité des artistes

et des critiques proteste contre ce point de vue parfaitement incompétent, visiblement improvisé. Cette protestation est résumée dans ses traits les plus essentiels, dans un article auquel je crois utile de renvoyer le lecteur, du feu comte Delaborde, publié à l'époque par la *Gazette des Beaux-Arts : les Opinions de M. Taine sur l'art italien.*

Venons à la protestation qu'élevèrent les Discours de Reynolds sur ce point. Je le répète après ce grand maître. Une différence est à faire entre Véronèse et Raphaël : c'est que le style de l'un ne cherche que les regards, c'est un décor, dont la composition élégante, le coloris brillant, l'effet de lumière et d'ombre composent le mérite et assurent le succès ; celui de Raphaël au contraire s'adresse à ce qu'il y a de plus immatériel dans notre plaisir, à l'intérêt que nous prenons à contempler des figures d'hommes engagées dans quelque action humaine, définie par leur attitude et par le mouvement qu'ils se donnent.

Or ces deux styles ne sont pas seulement des styles différents, ce sont, selon Reynolds, des styles incompatibles. Et dans cette incompatibilité nous tenons l'essentiel même de la pensée du maître :

« L'école de Venise, dit-il, est certainement la plus brillante de celles qui ne visent qu'à l'élégance, et ce n'est pas sans raison que les meilleurs ouvrages de cette école de second rang sont prisés au-dessus de ceux du second ordre des écoles qui sont au-dessus d'elle : car toute peinture est de prix quand elle a un caractère décidé ; elle est excellente dans son genre. Mais il ne faut pas que les jeunes artistes se laissent fasciner par cet éclat au point de vouloir imiter ce qui pourrait à la

fin les détourner de la perfection. Quoiqu'il faille convenir qu'un bel accord des couleurs, le brillant des teintes, une douce gradation de l'une à l'autre, offrent à l'œil ce qu'un concert de sons harmonieux offre à l'oreille, il est nécessaire de se rappeler que le plaisir des yeux n'est pas tout l'objet de la peinture. Un mérite de ce genre, quoique fort à sa place là où on ne vise qu'à l'élégance, est faible et mérite peu d'estime quand l'ouvrage aspire à la grandeur et à la sublimité. »

Ailleurs, il dit encore :

« Le coloris des Vénitiens n'est pas seulement trop brillant, il est, j'oserai dire, trop harmonieux pour produire cette solidité, cette tenue, cette simplicité d'effet que les sujets héroïques demandent, et que seules de simples et graves couleurs peuvent donner à une œuvre. »

Telle est, dis-je, la pensée de Reynolds. On ne peut pas mêler dans une comparaison le Corrège, les Vénitiens, Rubens et Vandyck avec Raphaël. Il ne faut reprocher à aucun des peintres de l'école Romaine, de l'école Bolonaise ou de l'école Florentine, de n'avoir pas ajouté au charme particulier de leur art, cette séduction plus matérielle sur laquelle repose la renommée de l'école Vénitienne et de l'école Flamande.

Ainsi il y a, dans l'essence même de l'art de Raphaël, non pas dans l'état des connaissances des peintres de son temps seulement, des raisons qui limitent son art aux moyens dont il s'est servi. Comme on n'a pas alors connu d'autres moyens, il ne faut pas dire que Raphaël a dédaigné de s'en servir ; mais il est sûr que son art les repousse : de sorte qu'on ne peut regarder

leur absence comme la raison d'une infériorité ou d'une lacune dans l'œuvre de Raphaël.

Cette remarque, issue de la synthèse que j'ai dite, tranche la difficulté. Synthèse complète. Elle donne à l'un et à l'autre genre sa place : l'un en lieu plus élevé que l'autre, mais sans sacrifier l'un à l'autre ; elle se borne à les hiérarchiser. Hiérarchiser deux genres différents, leur donner une place inégale, n'est pas sacrifier l'un à l'autre. Le genre qu'on met en second conserve tout son prix. Et en effet, de ce que Raphaël n'ait pas dû employer les enrichissements, les embellissements que l'art allait recevoir après lui, cela ne veut pas dire que ces enrichissements soient indignes de louange. La vérité est qu'ils représentent un effort vers une plus grande vérité de détail, une détermination heureuse et séduisante d'une vérité moins générale.

La nature générale est partout l'objet de l'art ; mais il y a des degrés dans cette généralité. Moins général est général encore. Dans un degré inférieur de généralité naissent les beautés particulières de l'école de Venise et de celle des Flandres. Plusieurs leçons seraient nécessaires pour faire voir la délicatesse des applications de ce principe chez Reynolds : fruit de la grande expérience qu'il avait de ces deux genres. Dans son dernier Discours à l'Académie, une noble fierté lui fait dire : « J'avais beaucoup vu, et j'avais beaucoup réfléchi sur ce que j'avais vu. » De cette étendue d'information, de cette réflexion abondante, vient la façon précise dont il s'exprime. Jamais il ne se perd dans l'abstrait ; tout se coordonne à l'expérience ; la pensée quoique toujours abstraite, est toujours appuyée sur des exemples. Le visage d'une allégorie, de Dieu le Père

ou d'une déité fabuleuse chez Raphaël offre des traits généraux ; des traits particuliers au contraire composent un portrait de Vandyck. Mais dans ce portrait même les traits s'élèvent au niveau d'une *espèce* et à quelque degré de généralité, quand ce ne serait que celle des airs qu'un modèle est capable de prendre tour à tour. De même une draperie de Raphaël ou de Poussin n'est ni lin, ni laine, ni satin ; au contraire, les soies et les velours sont différenciés chez Rubens. La draperie sans ces différences, voilà l'attribut du grand style de l'histoire. Rencontrant quelque part un tableau de Lairesse où le satin blanc se trouve imité dans ce degré d'exactitude : « Ce n'est pas, dit-il, *de la draperie*, c'est du satin blanc. »

Encore ce satin blanc est-il représenté non dans les traits individuels du morceau que l'on copie, mais dans le caractère général de l'étoffe. Cette représentation tout inférieure qu'elle est, ne laisse pas à cause de cela d'être un effet de l'art. Elle ne laisse pas d'en être un grand effet ; pratiquée avec harmonie et constance, elle recueille de la nature mille beautés, qui font le prix des écoles de second rang.

Tels sont les exemples qu'il propose. On pourrait les multiplier. Rien n'empêchera qu'on en cherche d'autres dans les écrits dont il s'agit. Leur précision, leur abondance suffit à conjurer tout reproche d'abstraction, de convention et de système.

La nature générale de la draperie est ce que nous voyons dans Poussin, dans Lesueur ; la nature particulière est celle que donnent Vandyck et les Vénitiens. La nature générale des visages est celle des Sibylles à la chapelle Sixtine, la nature individuelle celle d'un

portrait de Holbein, la nature particulière celle des visages flamands des femmes de Rubens. Demandera-t-on où est la différence ? Qu'on prenne un tableau où il y ait à la fois des portraits et des figures de fantaisie. En l'absence de tout renseignement même, il ne sera pas fort difficile de découvrir les unes et les autres et de les distinguer.

Cette distinction trouve tout justement son application dans une critique qu'on peut faire de quelques tableaux de Reynolds ; de ceux qu'il a essayés dans le genre historique, soit de sa Vénus, soit de son Hercule enfant, qui est à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. Le défaut de tous ces tableaux est justement que les figures tiennent trop de la nature individuelle et ressemblent trop à des portraits ; les personnages de ces sujets fabuleux gardent trop l'air d'Anglais ou d'Anglaises. Cette détermination de la nationalité dans une ordonnance imitée des écoles de grand style (Rome, Florence ou Bologne), en ruine presque entièrement l'effet.

*
* *

Faisons maintenant un pas nouveau. Entrons dans un autre point de vue, également proposé par Reynolds et dont sa réflexion profonde a su faire un complément du précédent.

Un lecteur moderne se plaindra d'une chose ; à tout ce qui vient d'être dit il opposera une objection. Toutes ces notions, suivant lesquelles Reynolds hiérarchise, classe, et prétend accorder les différentes sortes de

manifestations de l'art, ne sont pas empruntées de la nature elle-même, de la nature *actuelle* (comme il dit quelquefois), de ce qu'ouvrant les yeux sur le monde, nous sommes contraints d'apercevoir. Le principe de ce classement, vous ne le tirez pas de la nature, et cependant vous le lui imposez.

Tout de suite je réponds que Reynolds ne conviendrait pas de cela. Il répondrait qu'il est impossible de contempler quelque temps la nature sans être obligé à un classement. Sans doute la nature générale n'est pas la nature réalisée, mais un commerce un peu constant de la nature réalisée suggère le classement d'où sort pour notre esprit l'idée de la nature générale. Des conditions mêmes de l'observation du peintre, naît la nécessité de constituer cette idée. Telle est la réponse que ferait le maître. Cela pourtant n'empêche pas qu'il ne prenne un autre tour pour imposer au nom de la nature l'idée de la nature générale, et c'est ce qui me reste à faire voir.

La nature, dit Reynolds dans son septième Discours, ce ne sont pas seulement les objets offerts dans le spectacle du monde, c'est encore les idées que nous nous faisons de ces objets. C'est la nature de notre imagination ; car l'art n'a pas seulement pour but de représenter ce que nous voyons ; il a encore pour but de le représenter d'une manière qui nous contente. Et Reynolds s'oppose à ce qu'on restreigne le sens du mot *nature* aux objets pris en soi. Il dit :

« Mon idée de la nature ne comprend pas seulement les formes que la nature produit, mais encore la nature, la fabrique intérieure et l'organisation, si je puis m'exprimer ainsi, de l'esprit de l'homme et de son imagina-

tion. Les termes de beauté et de nature ne sont que différentes manières d'exprimer une même chose. »

Continuant de répondre en son nom à l'objection que fait un lecteur moderne, vous lui reprochez, dirais-je, d'imposer la beauté à la nature, de rechercher dans les objets ce qui est beau, de faire un choix dans le réel au nom de la beauté. Vous dites qu'un tel choix n'est le fait que des exigences de mon imagination et de mon esprit. Mais ne voyez-vous pas qu'il n'est pas de vérité présentée d'une façon utile, si elle ne se conforme pas à ces exigences ? Dans ce qui me serait présenté d'une manière différente, non seulement je ne puis trouver rien de beau, mais encore il est impossible que je reconnaisse la vérité.

« Tout ce qu'on fait, dit Reynolds, doit être fait avec ce dont *il est naturel que* l'esprit soit charmé. »

Ce principe coupe court chez lui à toutes les théories abstraites. Elle ne laisse le droit de se produire à aucune réclamation. L'expérience de ce qui plaît aux yeux ou de ce qui satisfait l'esprit, tel est le principe de la peinture. Et aussi bien, ce qui nous contente ainsi se trouve précisément d'accord avec les effets de l'autre expérience, de celle qui se tire de l'observation des objets, rangée, hiérarchisée, comparée par l'activité intelligente de l'esprit. Aux résultats de cette double expérience Reynolds sacrifie tout ce qu'il y a de théorie chez les auteurs.

« Toutes ces théories qui prétendent à la direction et au contrôle de l'art d'après quelques principes prétendus rationnels, établis sur ce qu'on suppose que doivent être en raison la fin et les moyens de l'art, sans considérer les effets constants que les objets produisent sur

l'imagination, ne peuvent être que fausses et trompeuses. Car quelque hardi que ce principe puisse paraître, le vrai fondement de la vérité, c'est ici l'imagination. »

Pour mieux faire entendre cela, l'auteur en applique la morale à la vie. Dans la conduite de notre vie n'est-ce pas également sagesse, de rejeter ce qu'une prétendue raison semble nous conseiller, lorsque cela est contredit par les données de l'expérience ?

« Il y a dans les rencontres de la vie comme dans l'art, une sagacité qui est loin de contredire à la saine raison, cependant nul exercice partiel de cette faculté ne l'égale ; elle la domine, elle précède le lent progrès de ses déductions ; par une démarche qui imite l'intuition, elle atteint tout de suite ses conclusions. L'homme qui possède cette faculté sent et reconnaît la vérité, quoiqu'il ne soit peut-être pas toujours en son pouvoir d'en donner la raison, parce qu'il ne peut rappeler à sa mémoire et rassembler toutes les matières d'où son opinion prend naissance ; car il peut arriver qu'un grand nombre de remarques, et de très compliquées, dont les objets sont petits et dépendent d'un système fort étendu, aient concouru en s'unissant à former le principe d'après lequel on juge. Avec le temps ces considérations s'oublient ; mais l'impression demeure et fait son office.

« Cette impression est le résultat des expériences accumulées de toute notre vie ; elle a été ramassée sans qu'on sache toujours où ni comment. Mais de quelque manière qu'on l'ait acquise, cette masse d'observations doit prévaloir sur une raison qui, tournée de toute sa puissance sur quelque cas particulier, n'en risque pas

moins de n'embrasser qu'une vue partielle du sujet. Ainsi notre conduite dans la vie, aussi bien qu'à l'égard des arts, est gouvernée en général par cette raison habituelle ; et c'est le salut de notre existence que nous puissions recourir à ce guide. Si à chaque occasion il nous fallait entrer dans des discussions théoriques avant de passer à l'action, la vie s'arrêterait et l'art serait impossible. »

Ainsi la raison d'expérience doit être en toute occasion le contrôle de la raison abstraite et de ses arguments, apparemment liés, mais vides de choses. Et s'il arrive que l'expérience oubliée dans ses origines ne contienne plus que des résultats, encore ne doit-on pas sacrifier cette expérience à l'avantage trompeur des preuves formelles. En matière d'art chercher à contenter les hommes et laisser les systèmes, c'est suivre les principes.

Pour finir je veux faire voir engagée dans tout cela, une conception du génie assez différente de celle que nous voyons professer de nos jours. Elle est celle de tout le XVIIIe siècle. Le nôtre, obéissant avec trop de docilité à quelques critiques allemands, y a renoncé non sans dommage. Je veux parler du génie identifié avec la connaissance délicate des règles.

L'homme de génie, selon Reynolds, est celui qui sait se servir de certaines règles, qui, dans l'exécution d'une œuvre difficile, s'avance avec sécurité parce qu'il sait la route à suivre, parce qu'il en connaît les passages, parce qu'il s'y est fait une conduite. Au contraire nous sommes portés à croire que le génie est caprice, incertitude, hasard, ou comme on dit parfois, inspiration.

Reynolds s'est moqué de ce point de vue. Dans plu-

sieurs passages de ses Discours on le voit parler avec dédain de ceux qui ne croient qu'au bonheur en fait d'art. Il va jusqu'à reprendre là-dessus Bacon lui-même, d'avoir dit à propos d'Apelle, qui mesurait les proportions de l'homme, que ces mesures étaient une sottise, et qu'en matière de beau il faut se confier à la chance.

Non, ce n'est pas ainsi que le génie s'avance. Le génie est supérieur aux règles, mais à quelles règles ? Aux règles que des hommes médiocres sont capables de comprendre et d'appliquer ? Au-dessus de celles-là, il a les siennes qui, pour être délicates et malaisées à suivre, ne doivent cependant pas être confondues avec la fantaisie.

A ce sujet voici une page qu'il faut regarder comme une des plus profondes qu'on ait écrites sur la matière. Elle est de nature à guider non pas seulement la critique d'art, mais encore toute autre critique. En profondeur et en portée générale,ce texte n'est pas inférieur à ceux qu'on trouve dans les *Pensées* de Pascal. Afin de n'en presque rien perdre je me suis appliqué à rapprocher le plus possible la traduction de l'original :

« Ce que nous appelons *génie* commence, non pas là où les règles prises en général finissent, mais où les règles connues, vulgaires et rebattues n'ont plus de lieu. Il faut de toute nécessité que même les œuvres du génie, comme tout autre effet, parce qu'elles ont leurs causes, aient leurs règles. Ce ne peut être par hasard que des beautés sont produites avec quelque constance et certitude, car telle n'est pas la nature du hasard. Seulement les règles d'après lesquelles les hommes de talent extraordinaire, ceux que nous appelons hommes

de génie, travaillent, sont ou bien de celles qu'on découvre par ses propres observations, ou bien d'une nature trop délicate pour être facilement exprimées par des mots. Pour immatérielles toutefois que ces règles puissent paraître, pour difficile qu'il soit de les véhiculer par l'écriture, elles n'en sont pas moins aperçues et senties dans l'esprit de l'artiste, qui travaille d'après elles avec autant de certitude que si elles avaient pris corps, si je puis dire, sur le papier. Il est vrai que ces principes fins ne peuvent pas toujours être rendus palpables comme les règles les plus grossières de l'art, mais il ne s'ensuit pas que l'esprit ne puisse être mis en train de percevoir, par une espèce de sens intellectuel, ce point exact dont les paroles toutes seules n'apportent qu'une faible expression. »

On ne peut pas mieux dire, et le rapport des règles avec les talents supérieurs auxquels on donne le nom de génie, reçoit de ce texte une lumière éclatante.

Quelques-uns disent : pas de règles, du génie. D'autres : les règles d'abord, le génie ensuite. Ni les uns ni les autres ne sont dans la vérité. Le génie ne commence pas où les règles finissent, les règles ne finissent pas où le génie commence. La vérité est que sans génie certaines règles ne sont point appliquées et ne sauraient produire leur effet merveilleux, parce qu'il faut le génie pour les comprendre. Les esprits médiocres en écoutent le bruit, ils ne sauraient en pénétrer le sens.

*
* *

Tels sont en fait de jugement sur les arts les traits principaux de la pensée de Reynolds. Ne dissimulons

pas tout ce qu'il y a dans cette pensée de Reynolds de contraire à beaucoup d'idées contemporaines, dont tous nous subissons plus ou moins l'influence. En entreprendre la défense par chapitres est plus que ne permet un court entretien. Du moins ce qui précède en aura fait saisir l'unité et le fondement raisonnable. Je ne veux ajouter qu'un mot.

Le XVIIIe siècle a vu, en matière d'art et de littérature, plusieurs essais de réforme. Reynolds a présidé à l'un de ces essais. Il n'y avait avant lui pas d'école Anglaise ; ce qui porte avant lui ce nom dans nos manuels n'est rien. Les peintres qui ont précédé Reynolds étaient médiocres, et plus ou moins dépendants de l'étranger, étrangers eux-mêmes le plus souvent et à peine connus dans leur propre pays. Par les soins de Reynolds, par ses exemples et ses leçons une école Anglaise s'est fondée, qui, pendant un demi-siècle, a fait figure de première école de l'Europe. On peut donc dire que les leçons de Reynolds ont été consacrées par le succès.

Pendant ce temps, deux réformes se menaient : une très générale, celle de Raphaël Mengs. Elle se menait à travers l'Allemagne, dans les Deux-Siciles et en Espagne. J'en ai rappelé tout à l'heure les principes, très différents de ceux de Reynolds : le point de vue général de l'un est la négation du point de vue de l'autre. En France une autre réforme plus radicale, plus violente, plus ambitieuse encore, se dessinait ; David en fut le chef. Comme celle de Mengs, elle affichait la prétention de rétablir l'empire du bon goût conçu en contradiction avec l'enseignement traditionnel.

Dire ce que quelques-uns des préjugés modernes

empruntent de David et de Mengs n'est pas l'affaire. Il suffit que de leur temps Mengs et David aient incarné la protestation contre Reynolds.

Or quelle règle devrons-nous suivre pour départager ces adversaires, sinon celle des effets connus par expérience ? Les effets feront juger de la raison des causes. Réformer une école est chose très difficile ; il est plus difficile encore de la créer. C'est ce qu'a fait Reynolds cependant. Après Raphaël Mengs au contraire il n'y a plus de peinture en Italie. Le peu que fournissait l'Allemagne périt. Après David, l'école Française est compromise et jetée contre des écueils dont elle n'a pas fini de se tirer.

Les uns ont détruit, l'autre a créé. Il n'y a pas de meilleures preuves que Reynolds eut raison.

NOTE. — Au sujet de la raison infuse préférée ci-dessus à la démonstration, Bossuet écrit dans sa *Défense de la Tradition :*

« C'est un caractère assez naturel à l'esprit humain, de dire mieux par cette impression commune de la vérité, que lorsqu'en ne l'examinant qu'à demi, on s'embrouille dans ses pensées. »

Mais il avoue que saint Augustin, dont il est question, venant à examiner à fond, retrouve les fondements de l'impression première.

ENQUÊTE SUR L'ART CHRÉTIEN

Le Salon d'Art Chrétien tenu en novembre 1911 par la Société de Saint-Jean ayant donné lieu de ma part à des réflexions générales, des contradictions s'élevèrent qui m'ont engagé dans une enquête dont on va lire les résultats.

Elle a été conduite auprès de personnalités appartenant à trois catégories : les artistes, les critiques d'art et les savants. Voici les termes de cette enquête.

La récente exposition d'Art Chrétien du Pavillon de Marsan pose à nouveau devant le public instruit et amateur cette question :

Les artistes qui traitent des sujets religieux ont-ils à pratiquer une peinture différente de la peinture ordinaire, et spécifiquement chrétienne ?

Mettre au service des sujets représentés et de l'impression religieuse qu'ils donnent, les communes ressources de l'art, n'est-ce pas là toute la tâche des artistes chrétiens ? N'est-ce pas tout leur devoir ? n'est-ce pas aussi tout le possible ? Ou est-ce qu'on doit imaginer au delà et à part de la perfection de l'art, des ressources d'art particulières, que la foi religieuse met en mouvement ?

Paru dans l'Action Française revue, mai, juillet, octobre 1912, mars 1913.

Ainsi n'en jugeait pas Michel-Ange qui dit :

« La bonne peinture est noble et dévote par elle-même, car chez les sages rien n'élève plus l'âme et ne la porte davantage à la dévotion, que la difficulté de la perfection qui s'approche de Dieu et qui s'unit à lui. » (Entretiens rapportés par François de Hollande. Raczinski, *les Arts en Portugal*, p. 14.)

Le grand artiste a-t-il raison ? ou de quelle manière pensez-vous le réfuter ?

M. André Michel

M. André Michel est conservateur de la sculpture moderne au Louvre, et critique d'art au Journal des Débats. *Il dirige chez Colin le grand ouvrage de l'Histoire de l'Art depuis la fin de l'empire romain, écrit en collaboration avec les plus éminents critiques* (1). *Par les idées M. André Michel appartient à l'école de Courajod, dont il a publié les leçons. Il est de ceux qui regardent le mouvement des arts à la Renaissance comme une erreur partielle de l'esprit français.*

Sa réponse a précédé l'enquête ; elle l'a en partie suggérée. Comme le mot de Michel-Ange avait été cité en opposition avec le point de vue qui avait inspiré l'exposition, il la reprit dans un article du Journal des Débats *et le jugea, voici dans quels termes :*

Ce sont là des propos de platoniciens, plus que de chrétiens.

(1) Il a quitté le Louvre pour le Collège de France et est aujourd'hui de l'Institut. Sa chronique des *Débats* se fait beaucoup regretter.

L'opposition alléguée de la sorte par M. André Michel est-elle valable ?

Premièrement, rien n'autorise à refuser à Michel-Ange la qualité de chrétien ; en second lieu dans cet ordre et à cet étage de conséquences, qu'est-ce qui empêche que le platonicien ne dise la même chose que le chrétien ?

Chrétien, platonicien, homme de simple bon sens, sont obligés de convenir qu'en tant qu'artiste, l'hommage de l'homme à Dieu se ramène à ce seul objet, de réaliser le beau selon les règles de l'art. L'art chrétien n'y ajoute autre chose que le choix des sujets chrétiens, source en soi d'édification, à laquelle l'excellence de l'art donnera tout son empire et toute son étendue. Chercher autre chose, donner à l'art chrétien des règles esthétiques particulières, n'est-ce pas faire du Christianisme une secte ?

M. Maurice Denis

M. Maurice Denis est peintre et jouit de la célébrité. Sa formation s'est faite dans le monde de la Revue Blanche. *Une évolution naturelle de ses idées l'a porté du côté des doctrines de l'ordre. Il est catholique et croyant. Son art participe d'un souvenir du* trecento *italien, et d'une recherche de l'expression qui tient plutôt de Raphaël. Les formes chez lui sont l'objet d'une simplification, orientée vers le plus grand style. La couleur est entière, et pareillement simple. Le mouvement est très accusé.*

Il est aussi théoricien de son art. L'Occident *a inséré de lui des articles d'esthétique remarqués, et le* Burlington

Magazine *une étude sur Sézanne où le jugement porté sur cet artiste procédait d'idées générales, soigneusement harmonisées.*

La réponse de M. Maurice Denis a également précédé l'enquête. Dans celle qui fut faite à M. André Michel, j'avais demandé son avis, qu'il mit aussitôt par écrit, et qui parut avant tous les autres, en même temps que le commentaire.

Je ne suis pas de votre opinion. Je tiens pour la sensibilité : c'est la vertu profonde de l'artiste. Qu'il veuille produire une œuvre d'art chrétien, il faut qu'il ait une sensibilité chrétienne, c'est-à-dire la foi et la culture religieuse.

C'est cette culture et non la foi qui me paraît avoir manqué à la Renaissance du XVIe siècle, à Michel-Ange par exemple : la culture païenne ayant étouffé à ce moment tout l'acquis des siècles chrétiens... Je nie l'importance d'une certaine perfection « difficile » et « italienne », dont parle Michel-Ange dans *Hollanda* (François de Hollande). Je ne reconnais d'autres nécessités dans les moyens d'expression de l'artiste, que les nécessités de logique et de métier, qui font plus claire. plus générale et plus forte l'image de sa pensée. Ce sont les seules règles de l'art. La beauté, la sensualité de l'œuvre dépendent très peu de ces règles et beaucoup de la sensibilité de l'artiste.

C'est un beau rêve, mais une utopie, de baptiser l'art grec ; on ne superpose pas à volonté deux sensibilités différentes. Toutes les règles ne font pas qu'on puisse compléter l'une par l'autre artificiellement.

Il n'y a donc pas de « règles esthétiques particulières

à l'art chrétien », mais c'est comme s'il y en avait, puisque l'art chrétien exige de l'artiste une sensibilité particulière, cultivée non pas selon Platon ou l'Honnête homme, mais selon le dogme et la tradition de l'Église. Pour moi, ni le Moïse, ni la Sixtine ne « m'élèvent l'âme et ne la portent à la dévotion », comme fait San Marco et la chapelle de Nicolas V. Et je sais tel Christ français du XIVe siècle, qui vaut mieux pour la prière, que tous les italiens du XVIe siècle ; je ne le trouve pas seulement plus émouvant ; je le trouve plus beau et plus parfait.

MAURICE DENIS.

Que M. Maurice Denis me permette de débarrasser la question de nos impressions personnelles. L'un prie plus volontiers devant un primitif, l'autre devant un tableau de Raphaël ou du Guide. Je sais quelqu'un à qui la Dérision du Christ de Vandyck gravée par Bolswert a fourni les méditations les plus fortes et les plus spirituelles. Il en est de cela comme des amis, qu'on aime parce que c'est eux. A l'homme du goût le plus fin et le plus exercé, une méchante image de deux sous peut en dire plus, s'il s'agit d'aimer Dieu, que les premiers chefs-d'œuvre de l'art. Ainsi des lectures. Les contes de dévotion populaire de saint Alphonse de Liguori inspireront quelquefois plus de piété à un esprit cultivé même, que tout Bossuet.

Laissons cela et détachons-nous. Il est impossible de dire que la Sixtine n'exprime pas la Divinité. Il faudrait pour cela être insensible. Le Moïse, dont Falconet disait qu'il avait « la loi de Dieu écrite entre les sourcils » est un des triomphes reconnus de l'inspiration chré-

tienne. Ni la chapelle de Nicolas V de Pinturicchio, ni Saint-Marc de Fra Angelico, ne sont en possession d'une pareille renommée, fondée sur l'aveu de tous constamment renouvelé, sur le sentiment universel indéfiniment rafraîchi. Je pourrais citer d'autres exemples ; avec ceux-là ils décident la cause.

Ils la décident en fait. Obtenir le succès que ces ouvrages obtiennent, c'est baptiser l'art grec, dit M. Maurice Denis. Il est donc baptisé ; voilà le point ; ne dites donc pas que c'est impossible.

Mais cela paraît impossible, pris en soi, et selon l'idée que vous vous en faites. Très bien ; seulement je demande si cette idée est juste, si vous avez raison de poser la question de l'art chrétien en ces termes. Vous opposez deux sensibilités, l'une chrétienne, et l'autre païenne. Vous dites que l'une ne peut pénétrer l'autre, la recouvrir, s'y superposer. De quoi parlez-vous ?

Il y a la sensibilité *morale*, il y a la sensibilité *religieuse*, il y a la sensibilité *physique* ou les sens. Les arts du dessin dépendent essentiellement de la troisième. L'imitation des *espèces* visibles est l'office de la peinture. Or les anciens n'avaient pas d'autres sens que les nôtres. L'œil du païen est fait comme celui du chrétien. Ainsi les principes et les bases de cet office ne changent pas parce qu'on passe des Grecs à nous.

Mais, direz-vous, et l'expression ? J'y viens. Elle est de deux sortes : celle dont toute la vertu réside dans le langage naturel des traits, des attitudes et des contours: majesté, douceur, colère, duplicité, amour, pitié, désolation, etc. et celle qui se révèle à la réflexion par l'interprétation raisonnée de la scène et la confrontation de certaines connaissances. Cette expression-là, c'est

le sujet : l'Annonciation de la Vierge, le Jugement de Salomon, Loth et ses filles, etc.

Or il est évident que seule la première sorte est de l'essence de la peinture, la seconde lui est extérieure et n'en tire qu'un accompagnement, un cadre, qui lui sert de présentation. Maintenant, prenez garde que tout ce qu'il peut y avoir de spécifiquement chrétien dans un tableau, est du domaine de cette seconde-là. La première ne va pas jusqu'à la détermination de religion chrétienne ou non. Tout ce qu'elle exprime, n'est que des sentiments qui sont communs aux païens et à nous.

Car, où voit-on qu'en fait de sensibilité morale même, il y ait opposition de nous et des païens ? J'accorde que là où le sentiment a affaire des vertus chrétiennes, humilité, chasteté, charité, il ne trouve pas son expression dans l'art antique ; mais aussi n'y trouve-t-il rien de contraire en principe. Les anciens ont ignoré ces vertus, ils n'en ont pas professé le mépris. Il n'y a donc d'inconciliable d'eux à nous que la religion proprement dite ; en fait de sensibilité, que la sensibilité proprement religieuse.

On ne prie pas la Sainte Vierge avec les mêmes sentiments dans le cœur que les anciens avaient en priant Jupiter. Mais précisément, la matière où se font sentir ces différences, est extérieure à l'art. Elle est tout entière dans le sujet appréhendé par la seule réflexion. Ainsi rien n'empêche que l'art qui servait à représenter les divinités païennes ne serve à peindre Jésus-Christ.

Ainsi se débrouille parfaitement cet embarras de sensibilités. M. Maurice Denis peint des enfants de

chœur en train d'apprêter leur encensoir (1). Leur attitude exprime une simplicité, une grâce enfantine, une gentillesse, qui les rend propres à prendre place dans toute représentation où les sentiments doux, nobles et tranquilles dominent. En même temps, leur qualité d'enfant de chœur fixe à l'église ma réflexion. Voilà l'expression propre à l'art devenue le véhicule de la pensée de l'église, sans que l'église en tant qu'église entre pourtant dans l'art lui-même.

Il n'y a pas plus d'art grec que de baptême de l'art grec. Il y a un art, il y a un goût, il y a un beau, dont la vertu (c'est un fait constaté) se fait sentir des hommes par delà les siècles et les distances. Et la vertu de ce goût et de cet art, l'homme les applique aux objets dont ses besoins l'obligent à faire usage. Les applications de dévotion ne souffrent pas plus d'obstacle que les autres. Comme ce sont les plus nobles de toutes, elles ont seulement pour effet de mettre en jeu ce qu'il y a de plus relevé dans les moyens dont l'art dispose.

Ces réflexions ôtent tout fondement solide au reproche soit insinué contre les Honnêtes Gens d'autrefois, soit articulé contre la Renaissance. Quant à celle-ci, je constate que M. Maurice Denis ne lui refuse pas la foi ; il lui refuse la culture. Mais vraiment, s'il s'agit de sensibilité, est-ce que la foi ne fait pas les trois quarts de la sensibilité religieuse ? Puis, qu'est-ce que la culture ? Je prends ce mot comme tout le monde. Il faudra bien avouer que Michel-Ange eut plus de culture chrétienne que tous les primitifs ensemble. L' « acquis des siècles chrétiens » d'avant la Renaissance, à cet égard et chez les peintres, n'est rien.

(1) Exposés au Salon d'art chrétien de 1911.

Et voyez le bon ! D'où Michel-Ange tire-t-il nombre d'éléments de son Jugement Dernier de la Sixtine ? De Dante, poète chrétien du XIIIe siècle.

M. André Hallays

M. André Hallays est connu et aimé de tout ce qui s'intéresse aux arts en France. Son feuilleton du Journal des Débats *est une tribune où depuis vingt ans il défend la cause des monuments du passé. avec une largeur de vues, un bon goût, une abondance de ressources infinies* (1). *Le public qu'il s'est créé est le plus éclairé du pays, le mieux averti des questions dont M. Hallays s'est fait l'initiateur.*

M. Hallays s'applique, entre autres choses, à combattre l'exclusivisme des amis du gothique tels que les avaient façonnés Viollet-le-Duc et Anthyme Saint-Paul. Il a relevé dans le public éclairé l'honneur des belles architectures du temps de Louis XIV et de Louis XV.

Monsieur,

J'aurais voulu répondre à la question posée par la *Revue d'Action Française* touchant l'« Art chrétien ». Mais le problème est trop vaste et trop complexe.

Historiquement, il me semble que l'art fut, dans les églises du moyen âge, une simple imagerie populaire à l'usage de la foule illettrée, qu'il devint au temps de la Renaissance l'*ornement* de la maison du Seigneur, qu'il est maintenant l'expression du sentiment personnel

(1) Au grand regret de tous ses lecteurs il a renoncé à ce feuilleton.

de l'artiste et rien de plus...De là bien des conséquences, qu'il est impossible de déduire en quelques lignes. Puis cela touche directement à la théologie, et là-dessus je me récuse.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments les plus distingués et les plus dévoués.

André Hallays.

M. André Hallays se sépare de ceux qui ne refusent ou n'accordent la qualité de chrétiennes aux différentes écoles de l'art, que par rapport au *sentiment.* Au moyen âge et à la Renaissance, c'est l'*usage* qu'il considère.

L'art des gothiques instruit les fidèles par le sujet ; l'art de la Renaissance embellit leurs temples par les formes ; aux modernes revient de n'avoir considéré dans l'art religieux que l'expression d'un sentiment. Et chose notable, ce point de vue nouveau a pour effet d'ôter à l'art son caractère social, le sentiment étant chose *personnelle.* Ce fil est très solide, je demande à M. Hallays la permission d'en tirer ce qui suit.

Les intentions de l'art au moyen âge sont plus *historiques* que décoratives ; chez les modernes qui font de l'art religieux, elles sont uniquement *expressives.* Cependant l'art n'est rien s'il n'est décor. Cela ne veut pas dire qu'il ne soit que cela ; mais il faut qu'il soit cela et par rapport à tout. Ce qui en lui n'est pas beauté sensible, s'exprime par des beautés sensibles, et quoique les dépassant, y est néanmoins si bien mêlé, qu'on ne peut rien retrancher de celles-ci sans l'amoindrir.

Ainsi la Renaissance (après l'antique) seule enseigne l'essence vraie de l'art.

Quelques-uns des artistes qu'elle avait formés, n'ont été que des décorateurs. C'était ne pas mettre dans l'art tout ce dont il est capable ; cependant ce n'était pas le fausser, ni se tromper sur sa vertu. Ainsi les Vénitiens ne remplissent pas tout le programme de l'art, ce qu'ils en tirent d'effet n'est pas ce qu'il a de plus noble ; cependant ils n'y mettent rien qui ne soit vrai, authentique, essentiel.

Raphaël, Michel-Ange, les Carrache, Poussin, Lesueur, réalisent la perfection de l'art par l'expression noble, touchante ou terrible, convoyée par des formes savantes et achevées.

C'est une erreur de fait, d'enseigner que la Renaissance a méconnu l'expression dans l'art ; c'est une erreur de doctrine, de vanter la recherche de l'expression sans les formes. De plus c'est en vertu d'une illusion que les modernes s'imaginent trouver, dans les ouvrages des Primitifs, cette recherche d'expression, qu'ils pratiquent eux-mêmes.

Ces Primitifs ne recherchaient l'édification que dans le sujet. Une partie des hommes de la Renaissance négligea le sujet et ne traita que l'ornement ; une autre, bien plus considérable, traita le sujet avec une plénitude où le moyen âge n'atteignit jamais.

Dans ce qu'ils ont inauguré là-dessus, les modernes sont seuls et sans l'autorité d'aucun exemple dans l'histoire.

M. Paul Souday

M. Paul Souday collabore brillamment à plusieurs journaux de Paris. Il a fait dans quelques-uns les théâ-

tres ; *à d'autres il a donné des chroniques, soit littéraires, soit artistiques, du goût le plus fin et le plus averti* (1).

Il compte au nombre de ceux que des connaissances approfondies, un sentiment vif et personnel du beau, guident dans leurs jugements particuliers, au nombre de ceux aussi que les idées générales conduisent dans l'essentiel de leurs appréciations. Il appartient, pour ce qui nous concerne, à la même direction d'esprit que M. André Hallays. La dénonciation des styles classiques par l'école de 1830, *les reproches de mauvais goût adressés à Lebrun et à Louis XIV, ont essuyé de lui des réponses qui comptent parmi les meilleures qu'on ait faites.*

Mon cher confrère,

Je suis entièrement de votre avis, ce qui me permettra d'essayer d'être bref. Je vous citerai seulement l'opinion d'un esthéticien que ne récuseront peut-être pas vos contradicteurs : John Ruskin. Certes, on peut n'être pas toujours de l'avis de Ruskin, et par exemple, lorsqu'on a vu l'adorable Présentation au Temple, qui est à l'Académie de Venise, on est stupéfait de lire que « l'esprit religieux ne tient aucune place dans l'œuvre du Titien ». Mais voici qui est tout à fait curieux sous la plume de ce préraphaëlite :

« Nous autres modernes, dit-il, nous attachons une sorte de sainteté aux arceaux en pointe et aux toits bombés, parce que nous avons habituellement sous les yeux des fenêtres carrées et que nous vivons sous des plafonds plats, tandis que nous rencontrons des formes

(1) Il est maintenant critique littéraire au *Temps*.

beaucoup plus belles dans les ruines de nos abbayes. Mais lorsque ces abbayes furent construites, l'arceau pointu était aussi bien employé pour les portes des boutiques que pour celles des cloîtres... Il n'y a rien de sacré ni dans un arceau, ni dans une ogive, ni dans un arc-boutant, ni dans un pilier. Les églises furent plus vastes que les autres constructions parce qu'elles devaient contenir plus de monde ; elles furent plus ornées parce qu'elles étaient plus à l'abri des attaques violentes et qu'elles attiraient de généreuses offrandes ; mais *elles ne furent jamais bâties dans un style particulier, religieux, mystique : elles furent bâties dans le style courant de l'époque, familier à chacun...* Il n'y avait aucune différence entre les cathédrales et les constructions qui les environnaient : elles étaient seulement *la manifestation très particulière d'un style universel,* et elles s'élevaient au milieu de la cité, comme un grand chêne se dresse au milieu d'une futaie de même essence que lui, mais qu'il domine par sa hauteur et par la belle harmonie de ses puissantes branches. » (*Les Pierres de Venise,* ch. IV, pp. 93-96, édition Laurens.)

Ruskin ne parle ici que d'architecture, mais le même principe s'applique avec évidence à la peinture et j'ajoute à tous les arts, littérature comprise. Rien n'est plus irréligieux, au fond, que de vouloir reléguer la religion pour ainsi dire hors de la vie, dans je ne sais quel lieu de déportation esthétique. Foin de l'art de sacristie et de la littérature dite édifiante ! La spécialisation, c'est la rue Saint-Sulpice — ou l'extravagance. Il faut de l'air, de la lumière, et le respect de l'unité de l'esprit humain, qui n'est pas à compartiments étanches, mais ne peut honorer Dieu qu'en lui offrant

ce qu'il conçoit de plus beau. N'y a-t-il pas un Hercule et Antée parmi les bas-reliefs du Campanile de Florence ? Et les Vendanges de Benozzo Gozzoli au Campo Santo de Pise ? Il faut admirer les Primitifs, mais aussi les comprendre, et par conséquent ne point les imiter, parce que ce serait aujourd'hui une affectation, et que leur premier mérite consistait à être sincères.

Ce qui est possible, c'est que le style dominant à certaines époques ne s'approprie pas très bien à l'art religieux. Alors mieux vaut y renoncer que de s'en fabriquer un artificiellement par l'archaïsme et la convention. Tous les siècles ne sont pas des siècles de Foi. En musique, le pape Pie X a cent fois raison de proscrire des églises les airs d'opéra et tout morceau animé de cet esprit. N'empêche qu'au temps de Palestrina, les mêmes formes polyphoniques *a capella* s'appliquaient aux messes ou aux motets et aux madrigaux.

Je ne suis pas sûr que notre âge soit capable de produire un art chrétien, mais s'il en produit un qui soit digne de considération, l'on y retrouvera certainement les mêmes directions essentielles que dans l'art profane.

Votre bien dévoué confrère,

Paul Souday.

Ruskin ici a parfaitement raison.

Le moyen âge n'a pas bâti ses hôtels de ville et ses maisons particulières, ses boutiques, les granges de ses abbayes, dans un autre style que ses églises. Ce style n'avait donc pas, aux yeux de ceux qui l'ont inventé, de caractère spécifiquement religieux. En ce qui regarde la peinture, la même composition, les mêmes attitudes, les mêmes airs de tête, se retrouvent dans

les tableaux profanes des Primitifs et dans leurs tableaux religieux. Tout ce que les modernes y voient d'expression pieuse dans la tenue de l'art en général, est donc le simple effet de l'association des idées. Un grand nombre de sujets religieux ayant été traités de ce style, comme un grand nombre d'églises ayant été bâties en gothique, le gothique et le style de peinture primitive éveillent fortement en nous le souvenir de ces sujets et de ces églises.

Nulle convenance de raison. Ainsi nul exemple à tirer du passé, nulle autorité à alléguer pour demander la spécialisation de l'art religieux.

Maintenant, prenons garde que Ruskin n'a parlé que pour le moyen âge, et qu'à ses yeux l'art de cette époque est le seul authentique : tous les autres n'étant que charlatanisme.

Au milieu de l'art du moyen âge, la religion n'avait pas à chercher d'autres formes que celles du vrai, qui régnait partout. Au contraire, au milieu de nos arts corrompus, l'art religieux a le devoir de rechercher la pure essence de l'art, et de se particulariser. Le *préraphaëlisme*, salut de l'art tout entier, est la règle urgente de l'art chrétien. De là le déni de caractère religieux opposé à tout ce qui s'est fait depuis la Renaissance.

Quant à cette juste remarque, que les arts de certaines époques ne s'accordent pas très bien avec l'art religieux, ne pourrait-on pas dire ceci.

Des expressions hétérogènes à l'édification religieuse auront cours à certaines époques ; l'artiste chrétien les évitera ; mais cela n'est que partiel et dans l'application. Tout l'*essentiel* de cet art, réputé peu chrétien, sera de bonne prise pour l'artiste chrétien même.

M. Henri Clouzot

M. Henri Clouzot est bibliothécaire de la Bibliothèque Forney (1). *Cela le met en contact constant avec les nécessités de l'art décoratif et industriel. Il est de plus adonné aux études rabelaisiennes que dirige M. Abel Lefranc, et collaborateur de la revue. Par là, la Renaissance française lui est quelque chose de familier. Aussi a-t-il écrit à la fois sur les toiles de Jouy et sur Philibert Delorme. Dans ce dernier ouvrage se marque la réaction contre l'exclusivisme gothique, pseudo-nationaliste et pseudo-chrétien.*

Mon cher confrère,

Je préférerais une moindre autorité que Michel-Ange: vous m'en voudriez moins de ne pas être entièrement de votre avis. Car enfin, si les règles communes de l'art sont nécessaires et suffisantes pour produire une belle œuvre, s'ensuit-il qu'une fois mise au monde, elle dégagera une impression pieuse ?

Vous le croyez, d'autres en doutent. Question de sensibilité et de nature. Exceptons, voulez-vous, les chrétiens pratiquants ; l'édification pour eux est tout entière dans le sujet : une méchante image de deux sous (vous l'écriviez bien) peut leur en dire plus, s'il s'agit d'aimer Dieu, que le premier chef-d'œuvre de l'art. Mais les autres, les dilettantes, ne demandent-ils pas à la peinture religieuse quelques qualités extérieures sans lesquelles l'émotion pieuse leur semble impuissante

1) Il est maintenant conservateur du Musée Galliera.

à se dégager : douceur mélancolique des regards, allongement des visages, calme des attitudes, lumière atténuée, nuances effacées, expressions de désolation ou d'amour, de candeur ou de gravité ?

Littérature ? Association d'idées ? Hantise des maîtres du xve siècle, qui cependant n'y mettaient pas tant de complication et peignaient comme ils voyaient ? D'accord, mais pour beaucoup de nos contemporains, l'émotion chrétienne dépend de ce déploiement de sensibilité, peut-être un peu factice, mais dont l'absence faisait dire à de Goncourt en face de la Transfiguration de Raphaël : « Cela chrétien ! Je ne connais pas de tableau défigurant le christianisme par une plus grosse image matérielle. »

N'allons pas jusque-là, et contentons-nous de donner raison à Michel-Ange sur un point : c'est que le premier devoir pour un peintre, même chrétien, c'est de faire un bon tableau.

Henri Clouzot.

Comparons ceci avec ce qu'écrit M. Maurice Denis. M. Maurice Denis allègue contre Michel-Ange un Christ du xive siècle, « qui vaut pour la prière » ; M. Clouzot au contraire passe condamnation. Le cas qui sera fait de l'œuvre d'art par les chrétiens de pratique, dans la pratique, n'est pas à ses yeux ce qui la classe ici. Religieuse elle sera, si les simples amateurs, exigeants sur l'émotion religieuse, parce qu'ils ne s'y prêtent qu'en imagination (ceci est subtil, mais vrai) tirent cette émotion de leur contact.

Conclusion. Il n'est pas question pour l'art d'une véritable portée religieuse ; un certain jeu de sentiments

religieux, dont l'incrédule même est capable, c'est là tout ce que l'art intéresse.

Bon. Mais que sont ces sentiments ? « Douceur mélancolique » dit M. Clouzot, « désolation, amour, candeur ou gravité ». Je demande ce qu'il y a là de proprement religieux. En soi ce sont des sentiments profanes ; de détermination religieuse ils n'en reçoivent que du *sujet.* De plus, les sujets religieux sont bien loin d'être bornés à ces seuls sentiments. Le Veau d'or, les Vendeurs du temple, le Possédé guéri, Lazare et le mauvais Riche, requièrent des expressions d'horreur et de colère. Dirai-je ce que requiert le sujet de Loth et ses filles ?

Non vraiment. Limiter aux effets susdits la gamme des impressions religieuses, y en voir le propre caractère, n'est pas se conformer à la vérité des choses.

Ce serait donc donner dans le préjugé ?

M. Clouzot le concède presque, quand il dit : « association d'idées, hantise des maîtres du xve siècle, déploiement un peu factice. » Sérieusement je lui demande s'il voit dans ces associations, dans cette hantise dans ce demi-factice, des choses à ménager ? Cela se pourrait, après tout. Qu'un point nous départage.

M. Clouzot trouve-t-il que l'art inspiré de ces associations et de cette hantise, dans des écoles célèbres (Ary Scheffer, Overbeck, Orsel, etc.) soit heureux ? N'est-ce pas son avis qu'elles ont fait de grands sots ? Chez les hommes de talent, n'ont-elles pas eu le malheur de causer un déchet palpable ?

N. B. — Qu'une image de deux sous en dise plus pour prier qu'un chef-d'œuvre, cela ne vient pas de ce que le sujet seul compte, mais de ce que l'émotion propre-

ment religieuse émane de choses, tient à des circonstances, trop fines pour qu'on puisse les classer, les définir, en faire une loi.

M. GASTON LA TOUCHE

M. La Touche est un des trois ou quatre premiers artistes du salon de l'Avenue d'Antin. Son art appartient au genre de la plus magnifique décoration. Il en remplit le programme par un coloris vif et par une fantaisie charmante, où des mythologies se mêlent à des figures familières modernes, et (chose peut-être plus rare) à des costumes historiques ou de comédie et d'opéra.

Il est un des amoureux de Versailles, dont il a peint les eaux et les feuillages au milieu de lumières dorées somptueuses, avec le sentiment le plus vif de la majesté du passé. M. La Touche est normand, du pays de Restout et de Jouvenet. Il a son atelier d'été à Champsecret, au pays d'Houlme, au bord de la forêt d'Andaine (1).

Monsieur,

L'art chrétien n'existe que dans le sujet. Il n'y a pas de rouge ni de jaune chrétien, pas de technique chrétienne. Il y a l'inspiration chrétienne, comme il y a la prière chrétienne. Le bon larron et le criminel repentant ont prié Dieu aussi bien que l'Académicien ou le Docteur en Sorbonne, une langue n'a pas été créée pour ce soin.

Des gens compliqués se croient une grande simplicité de cœur en faisant pour le quart d'heure Giotto type

1) Mort aujourd'hui.

créateur du seul art chrétien. C'est une mode, c'est la robe entravée du jour, elle lutte avec le matériel ruskinien. Son succès est de ce matin. Van Eyck avec le Triomphe de l'Agneau n'est pas un peintre chrétien, c'est un Flamand, voilà tout. Dans quelques années le tour sera renversé, Memling redeviendra l'homme du jour. Il ne faut pas se mettre de méchante humeur pour cela, il faut en rire.

Remarquez que le bon goût ne trouve d'art chrétien qu'en Italie... pour le moment du moins. La chapelle du château de Versailles avec ses peintures splendides n'est pas de l'art chrétien, cette bêtise se dit froidement comme un article du code du bon goût. Personne n'ose se regimber. Giotto est ici qui nous guette. Je trouve cependant la décoration de Versailles aussi chrétienne que la sienne. Je l'aime davantage que celle de Padoue, parce que je la trouve plus près du sentiment de ma race, question de sentiment. Je ne voudrais pas être injuste et piler Giotto à pieds joints, ni même Ruskin son ami. Mais toutes ces distinctions sont insipides. Il y a de l'art chrétien à toutes les époques. Les artistes n'ont pas de technique chrétienne, ceux qui en veulent créer une, sont des schismatiques. Les Noces de Cana de Véronèse sont chrétiennes, elles sont une expression aristocratique d'un républicain vénitien qui a mis Dieu sur la terre des lagunes. Rembrandt, qui touche si religieusement avec ses disciples d'Emmaüs, n'a pas changé sa manière de faire. Il n'y a pas jusqu'à l'insupportable monsieur Ingres qui n'ait quelques œuvres chrétiennes sur la conscience, pour lesquelles il n'a pas été chez un fournisseur spécial afin d'y changer sa vilaine couleur italienne...

Vraiment croyez, monsieur, que Michel-Ange a raison, « la bonne peinture est noble et dévote par elle-même », et croyez à mes sentiments distingués.

GASTON LA TOUCHE.

Rien de plus net que cette consultation. La chapelle de Versailles d'une part, c'est-à-dire Lafosse et Jouvenet, les Noces de Cana et Véronèse de l'autre, nous sont présentés comme remplissant tout aussi bien que le premier primitif venu l'objet de la peinture chrétienne. Il était bon que cela fût dit, et que cela fût dit par un peintre.

Notez que M. La Touche n'élimine pas le point de vue de l'usage chrétien des peintures. Il songe à ceux qui prient devant elles, et de ce point de vue, préfère la chapelle de Versailles au reste. « Question de sentiment », dit-il. Qu'il a raison ! Et ce sentiment est tout personnel et ne saurait présider à la constitution d'aucune école d'art religieux.

M. La Touche ne songe nullement à constituer Jouvenet ou Lafosse ou Coypel en modèle d'art religieux.

— Il ne manquerait plus que cela, dira quelqu'un.

— Pardon, ceux qui font cela de Giotto ou de l'Angelico, tombent justement dans la même faute : ils font d'une impression particulière une règle. M. La Touche défend au moins la sienne par la raison que les peintres qu'il préfère ainsi, sont de sa nation.

Pourquoi, je le demande, Français que nous sommes, nourris des écrivains du XVII[e] siècle, ferions-nous les effarouchés devant les peintures dont s'alimentait leur

piété ? Plus généralement, catholiques, de quel droit prétendrions-nous réformer là-dessus le jugement des catholiques du temps passé ?

Je suppose que le trait suivant ne sera pas lu sans intérêt. Je l'emprunte au Baglione, *Vie des Peintres*, Rome 1649, de qui Bellori, venant ensuite, n'a pas manqué de le recopier.

« *Il* envoya à Rome à l'Eglise Neuve (celle de l'Oratoire) sous le règne de Grégoire VIII, son tableau à l'huile de la Visitation de sainte Elisabeth avec la Vierge et saint Joseph. Quand les maîtres de l'art virent cette manière si belle, si bien fondue et si brillante, ils en demeurèrent émerveillés. Cela fut au temps de saint Philippe de Néri, dont la dévotion s'éprit si fort de ce tableau *pour la dévotion qui s'y trouve*, qu'il retournait sans cesse à la chapelle qui le renferme *pour y faire ses oraisons.* »

Il s'agit du Baroche, disciple du Corrège, que pas un tenant moderne de l'art chrétien ne proposera certainement comme exemple de ce qu'il prétend. Cependant un grand saint recherchait son ouvrage, non pour le discours, mais en pratique, pour prier. Etait-ce manque de goût ? Mais celui du Baroche est exquis. Ou est-ce en fait de sentiment religieux que le fondateur de l'Oratoire aurait eu besoin de nos leçons ?

M. Henri Rousseau

M. Henri Rousseau est le peintre bien connu de bétail et de chevaux, dont l'exposition de chez Petit l'an dernier eut un si authentique succès. Son art tient quelque

chose des peintres de 1840, de Fromentin en particulier. Il cherche l'éclat des belles couleurs, en même temps que le vrai caractère des animaux qu'il représente. En pratique il est de ceux qui ne craignent pas qu'on les accuse de ressembler à quelque modèle. Il sait que les leçons des maîtres ont été de tout temps l'appui, la source. la nourriture de la véritable originalité.

Il est de ceux qui ont souhaité cette enquête et qui y avaient répondu par anticipation.

Mon avis est que Michel-Ange avait raison. L'art chrétien ne peut exister qu'en utilisant les ressources communes et n'a droit au respect qu'en tendant à la perfection. Il faut, bien entendu, que l'artiste soit animé de l'esprit de foi, qu'il se pénètre des vérités de l'Eglise et de la tradition. Mais il ne saurait méconnaître la nécessité de réaliser le beau selon les règles de son art.

Au reste dans l'histoire de la peinture religieuse, quelle variété dans les moyens employés, dans la conception des sujets traités, suivant les époques ! Depuis Giotto et Fra Angelico jusqu'aux maîtres du Vatican, au Corrège dans sa « Nuit », au Tintoret dans ses peintures de la confrérie de Saint-Roch, à Rubens avec sa Mise en croix d'Anvers, ou sa Montée au Calvaire de Bruxelles, au sombre Zurbaran, etc.

Des clichés convenus, des formules byzantines ou préraphaëlites, qui cachent trop souvent le manque de moyens et l'ignorance dc la technique dc l'art sous prétexte de naïveté ou de symbolisme, ne peuvent plus prétcndre à un monopole de l'art chrétien et cxprimer la vic dans scs manifestations permanentes et les plus

élevées ; et y a-t-il quelque chose de plus vivant que notre religion qui utilise pour les offrir à Dieu les dons les plus variés faits par Dieu à l'homme, tant dans l'ordre physique que dans l'ordre moral et intellectuel ?

H. Rousseau.

Cette lettre contient les mêmes vues que celle de M. La Touche sur un point. Trop de peintres ont peint des sujets chrétiens dans des modes différents, qui tous furent ceux de leur temps, pour que nous prétendions ne reconnaître l'art religieux que chez l'un ou l'autre. Giotto ? l'Angelico ? Et pourquoi pas Rubens ?

Autre point. L'insuffisance technique des peintres primitifs a été trop souvent le prétexte à des peintres incapables d'étaler la leur sans honte. Ce fut jadis le cas d'Overbeck, celui d'Ary Scheffer et de combien d'autres !

Enfin, le sentiment religieux réduit à la peinture primitive, a de quoi faire honte à la religion, en persuadant aux hommes que les avantages de l'art, ses progrès les plus évidents, ses acquisitions les plus précieuses sont méprisés par les âmes pieuses.

M. Mac Coll

M. Mac Coll a été longtemps conservateur à Londres de la Tate Gallery ; il l'est maintenant de la Galerie Wallace. C'est un des critiques écoutés de l'Angleterre, et un de ses connaisseurs les plus distingués. Il n'a montré aucune inimitié spéciale pour les nouveautés qu'on a vu se produire dans son pays. Son opinion doit passer pour

celle d'un critique modéré, et en communication constante avec son temps.

Monsieur,

Je vous demande pardon de ne pas avoir pu plus promptement répondre à votre question au sujet de l'art religieux (je dis religieux plutôt que chrétien).

Par coïncidence, j'ai traité un peu cette question à la fin d'un article dans le *Nineteenth Century and After* (numéro de février 1912) intitulé « Une année de Post-Impressionnisme ». J'y ai parlé de deux variétés de dessin, le dessin classique et le dessin romantique, et j'ai posé la question : y a-t-il à côté de ces deux variétés une troisième : *un dessin mystique* ?

Le dessin ordinaire s'occupe du visible : les réalités mystiques ou religieuses évidemment sont strictement *invisibles* : alors, quelles sont les conditions sous lesquelles on peut interpréter ou suggérer en termes visibles, ce qui n'existe pas dans le monde des choses vues, et ainsi satisfaire à un besoin au fond paradoxal ?

La grande partie de l'art soi-disant « religieux » n'est pas religieuse du tout : c'est purement sentimental. Michel-Ange lui-même, un grand artiste des passions, un révolté, est plutôt romantique que religieux, à ce point que son Jugement dernier a l'air d'une insurrection des morts contre le ciel. Mais ce que Michel-Ange a dit à François de Hollande est vrai, c'est-à-dire que le grand élément dans l'art religieux serait le rythme fondamental, ce qu'il opposait à la petite monnaie du pathétique et de la vraisemblance dans les détails triviaux, qui le frappaient dans « l'art de Flandre ».

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

D. S. Mac Coll.

Je ne serais peut-être pas d'accord avec M. Mac Coll sur la distinction de dessin *classique* et de dessin *romantique*, surtout en tant que cette distinction fait un romantique de Michel-Ange. Je crois le romantisme l'erreur d'un temps, non pas une forme éternelle de l'esprit. Nos anciens auraient dit qu'il y a du *gothique* dans Michel-Ange, et ils auraient été, je crois, plus près de la vérité.

Ce point mis à part, disons que la question ainsi posée, dans des termes abstraits et décidés, est mise dans un degré de clarté excellent. Non peut-être qu'il ne fallût faire une distinction entre un *invisible qui s'exprime*, comme les passions les plus générales, et un *invisible qui ne saurait s'exprimer* (en peinture), comme font les *déterminations* religieuses ; mais cela est supposé dans la lettre elle-même.

Un point de cette lettre est capital. Cela, dit-elle, « n'est pas religieux, mais *purement sentimental* ». Le mot est dans M. Hallays : *sentiment personnel*, et dans M. La Touche : *question de sentiment*. Cette conjonction d'un peintre, d'un critique français et d'un savant anglais, fait une présomption singulière en faveur de la vérité. M. Mac Coll enchérit sur les deux précédents en opposant formellement l'expression personnelle à la prétention de faire du religieux. Ce qu'on appelle de ce nom n'est tel que dans le sentiment particulier d'un seul; c'est en réalité la fantaisie de chacun. Fantaisie légitime, du reste, pourvu qu'elle ne prétende pas faire loi.

Evidemment, ce qu'il y a de religieux dans l'art, ou mieux de compétent à la religion, exige d'être quelque chose de bien plus général : rythme fondamental, dit fort bien M. Mac Coll, et qui n'emprunte rien aux allusions par lesquelles on brigue les suffrages des imaginations trop faibles ou trop ardentes, ou des esprits peu renseignés.

M. François Flameng

M. François Flameng est un des premiers maîtres de la peinture française contemporaine. Il est de ceux qui soutiennent l'honneur du Salon des Artistes français. Son genre principal est le portrait, traité avec toutes les ressources de pittoresque et de couleur que le progrès des arts, depuis Vandyck jusqu'aux Anglais, a mis à la disposition des peintres. Dans tous les autres genres M. Flameng a produit des ouvrages du plus grand mérite. Une facilité à composer, une intelligence des conditions de l'art, une pénétration de ses ressources, une aptitude d'exécution, ont favorisé de sa part une application universelle. M. François Flameng est membre de l'Institut.

Monsieur,

Il me paraît absurde de vouloir inventer une nouvelle manière de peindre pour traiter les sujets religieux ; bien malin celui qui la trouverait sans tomber dans le ridicule et le baroque. Le divin Angelico et le colossal Rembrandt ont eu raison tous les deux par des procédés absolument différents. Peu importent les moyens d'exécution, si l'artiste a su mettre son cœur, son imagina-

tion et son émotion au bout de son pinceau : si avec cela il possède un beau métier, nous verrons de nouveaux chefs-d'œuvre s'ajouter à ceux qui nous enchantent depuis des siècles, car la peinture religieuse est une source éternelle de beauté, de poésie, et d'émotion surhumaines. On y reviendra et l'on y revient déjà.

Croyez, Monsieur, à mes sentiments les meilleurs.

François Flameng.

Avec une autorité particulière, venant d'un homme dont le succès n'est pas fondé sur la peinture religieuse, qui partant n'y pas d'intérêt personnel, M. Flameng appelle le retour de cette peinture. Il constate que ce retour est commencé. Il s'en félicite pour les arts, comme d'une source d'inspiration sublime.

Cette source religieuse, M. Flameng admet qu'elle impose à l'inspiration pittoresque, au *cœur* ou sentiment, à l'*imagination*, à l'*émotion*, mises au *bout du pinceau*, des déterminations particulières. Il y a, selon M. Flameng, un sentiment religieux en peinture, qui ne réside pas seulement dans la matière offerte à la réflexion par le sujet, mais dans l'expression même que l'art en donne. Cependant, toujours selon lui, la recherche de cette expression n'engage dans aucune manière particulière de peindre : l'Angelico et Rembrandt y ayant suffi par des moyens tout à fait différents. En fait de *moyens d'exécution*, il n'y en a pas qui soient affectés spécialement à l'expression religieuse.

Ainsi l'étalage du préraphaëlisme, ainsi les pâleurs, les à-plats, les ankyloses de geste et de maintien,

doivent être rejetés. L'archaïsme ou la bizarrerie ne sont qu'une fantaisie sans portée. Contre toute réduction prétendûment tournée à plus d'intensité religieuse, M. Flameng défend l'intégrité des moyens de l'art, la complète étendue de sa gamme.

Fort bien, et cela est très important, et cela venant de haut, vaut une leçon. Mais, ce point acquis, sera-t-il facile d'admettre ce que M. Flameng maintient, qu'une espèce proprement religieuse d'expression artistique subsiste ? Cette expression tenant au corps de l'art, à laquelle cependant (selon M. Flameng) aucun mode d'expression spécial ne correspond, comment pourrons-nous la concevoir ?

On conçoit qu'un tableau, une figure, exprime certains sentiments : la sérénité ou la pompe, le recueillement ou l'allégresse, la tristesse ou la volupté, la sécurité ou la terreur ; mais aussi le dessin et même la couleur ne sont pas indifférents à cela. A cette gamme, à chacune des notes qui la composent, quelque chose dans le matériel de l'art doit se plier. Si au contraire, à l'expression religieuse nulle inflexion spéciale n'est affectée, si les moyens sont indifférents, n'en doit-on pas conclure que cette expression sort du cercle de celles auxquelles l'art atteint, et qu'à cet égard l'art n'a qu'une seule vertu : servir de cadre à l'impression que le sujet pris en soi fait sentir ?

M. Romain Rolland

M. Romain Rolland compte au nombre de ceux que la philosophie de l'art a le plus préoccupés. Le cours libre qu'il fait en Sorbonne y a trait.

Une Vie de Michel-Ange, *qu'il a donnée, atteste ses connaissances dans les arts du dessin ; celles qu'il possède en musique sont également très étendues. Il leur doit en ce genre sa plus grande réputation, en même temps que son célèbre roman de* Jean Christophe *a fait son succès dans les ouvrages d'imagination.*

Monsieur,

Je ne demande pas mieux que de souscrire aux splendides paroles de Michel-Ange, vigoureusement reprises par vous. Si elles étaient acceptées par la conscience chrétienne, quelle grandeur et quelle universalité aurait l'art chrétien ! Et qu'on aurait de joie à communier avec lui, dans de telles pensées ! Mais il ne veut point d'elles. Il s'en défie.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que la conception du religieux Michel-Ange a été traitée d'impie. De son vivant, il se l'entendit reprocher ; et l'Arétin se fit la voix injurieuse d'une partie du public chrétien. On sait que le Jugement dernier fut taxé de paganisme, de luthéranisme, de sacrilège, d'obscénité ordurière.

Reconnaissez-le : le christianisme de Michel-Ange était d'une autre espèce (plus héroïque et peut-être plus biblique) que celui qui a cours dans le monde depuis le Concile de Trente.

Il y a donc des caractères spécifiques de l'âme et de l'art chrétiens, tels que les a consacrés une tradition séculaire ? Oui. L'âme chrétienne n'a pas encore accompli sa réconciliation totale avec la vie ; elle fait un choix dans la beauté du monde ; elle a ses vertus préférées ; elle en élimine d'autres, qui ne sont pas moins grandes, ou elle les tient en disgrâce. L'art chrétien, qui

la reflète, n'est pas l'art religieux ; il est *un* art religieux. Dieu a plus d'une demeure.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments très distingués.

ROMAIN ROLLAND.

Que M. Romain Rolland me permette de passer outre à la question de l'orthodoxie des peintures de Michel-Ange. Dans une société organisée comme est l'Eglise catholique, cette question est tranchée par le fait que la composition du Jugement dernier a été reçue et approuvée du pape, que depuis quatre siècles elle décore la chapelle du chef de la catholicité, sans qu'il soit question de l'en effacer. Quelques draperies qu'on y a ajoutées cinquante ans après Michel-Ange, n'en ont pas changé le caractère. Ainsi tout ce qu'on prétend montrer de peu convenable à l'Eglise dans ce caractère est annulé.

Restent les paroles du maître, présentées dans cette enquête. La conscience catholique « n'en veut point », dit M. Romain Rolland. Sérieusement, je lui demanderai une chose. Où prend-il la conscience catholique ? et dans la conscience catholique, où prend-il cette condamnation ?

La conscience catholique, c'est le pape, c'est l'enseignement d'Eglise. Le pape a-t-il condamné ces paroles ? Y a-t-il un chapitre de l'enseignement d'Eglise où ce qu'elles expriment est désavoué ? Mais, dira-t-il, c'est matière esthétique ; l'enseignement d'Eglise est surtout de théodicée et de morale ; le désaveu des paroles de Michel-Ange est une conséquence des directions imprimées par cet enseignement,

une conséquence des dispositions qu'il entretient. Bon. Mais qu'on montre cette conséquence. En fait comme en principe, qu'on montre le désaveu.

Est-il chez le peuple fidèle ? Non certainement. Des générations de chrétiens ont prié devant des images où ne paraît nul souci de spécialiser l'inspiration dévote. Est-il chez les peintres ? Pas davantage. Jusqu'à Overbeck, Orsel et Ary Scheffer, tous ont ignoré ce souci-là. Et les réponses à cette enquête feront voir que de nos jours même, nombre de catholiques, artistes ou amateurs, y demeurent étrangers.

Ainsi la matière de constatation échappe. Nulle part on ne saisit cette contradiction des paroles de Michel-Ange avec la conscience chrétienne. Ce qui leur est opposé, j'en conviens, c'est l'idée que se fait M. Romain Rolland de cette conscience. Il la définit une mutilation de la nature. Il faudrait examiner cela ; ce n'en est pas ici le lieu. C'est assez de constater, comme je le fais, l'opposition où cette idée oblige M. Romain Rolland à se mettre avec des faits palpables. Quant à l'idée qu'il se fait de l'art, M. Romain Rolland a raison. Il est sûr que ce « choix (choix partial) dans la beauté du monde » qu'il repousse, est contre les vrais principes du beau. Mais pourquoi y voit-il la base au moins d'un certain art religieux ?

Cette religion-là ne sera qu'une secte, un rite hétéroclite, une grimace.

M. Fagus

Fagus est critique et poète ; critique d'une sensibilité aiguë, poète d'une énergie qui va jusqu'à la violence. En

*esthétique il est de l'école de l'*Occident, *avec une nuance, je crois, que les arbres symbolisent. L'*Occident *s'exprime dans le peuplier ; Fagus s'exprime dans le hêtre, dont il a fait son nom et sa devise : nuance heureuse, où s'accusent les tendances classiques, car en quel arbre s'unissent mieux que dans le hêtre la pompe et la simplicité, la majesté et la douceur, l'opulence et la grâce ? Cependant Fagus est de ceux qui en poésie ne mettent pas la* Chanson de Roland *trop au-dessous de Racine, et qui en art se plaignent du paganisme de la Renaissance.*

Trois siècles et demi après Michel-Ange un artiste pareillement païen, Rodin, a, sans l'avoir cherché reproduit et complété la pensée du grand païen de la *Sixtine* : « ... L'art est une sorte de religion... tout chef-d'œuvre a un caractère mystérieux (qu'il décrit)... on y trouve toujours un peu de vertige... Et ce ne sont pas seulement les chefs-d'œuvre de la civilisation chrétienne qui produisent cette impression mystérieuse. On la ressent de même devant les chefs-d'œuvre de l'art antique (ici des exemples) (1)... » Qu'a de commun cette religiosité qu'éprouvent tous les vrais artistes avec la religion chrétienne ? Rien.

Le Moïse de Michel-Ange s'appellerait aussi bien Jupiter, ou Neptune, voire Solon ; le Christ furibond et glabre de son Jugement dernier est un Apollon guerroyant, mais le Juge suprême, jamais. C'est tout dire que telle Vierge de Raphaël a pour surnom la Belle Jardinière. Et nous osons parler à peine de cer-

(1) *L'Art*, entretiens, publiés en 1911.

taine Sainte Thérèse fameuse, au sein copieux, pâmée sous les flèches que lui décoche un coquin de petit amour. Etc... C'est l'antipode de l'art chrétien.

En face, nos primitifs, français ou flamands, tout pareils par la minutie aux petits Hollandais, dont le réalisme trivial écœure un peu, pourquoi touchent-ils si fort nos cœurs de chrétiens ? Mêmes scènes d'intérieur aussi soigneusement traitées : on file, on lit en famille, on menuise, on dort... mais qui, on ? Cette fois tout se transfigure : ce charpentier est saint Joseph, cette fileuse la Vierge Marie, et cet enfant dormant Notre-Seigneur. Que peignaient donc nos pères ? Eux-mêmes, transfigurés par la divinité en laquelle ils communiaient. Ceci renferme tout le catholicisme.

Elles sont bien laides, les images pieuses d'aujourd'hui ; elles gardent du moins quelque chose de cela, c'est pourquoi elles demeurent plus chrétiennes que les morceaux de bravoure des païens de la Renaissance et d'après. Oui donc, il est un art chrétien ; à part de tous les autres, non dans ses moyens (ceux de toutes les œuvres d'art) mais dans son essence. Celle-ci ne réside point dans les orgueilleux, les sensuels mensonges de la forme divinisée ; ceci n'a jamais été chrétien ; mais dans la sincère présentation de notre humble enveloppe mortelle transfigurée par la présence de Dieu.

FAGUS.

Rodin exagère la qualité religieuse de l'art pris en soi, et Fagus la rabaisse trop en l'appelant religiosité.

Quoi ! religiosité, cette impression de dignité, de sérénité et de noblesse qui se dégage, par exemple, de

l'art antique ! Mais cette impression va très loin ! Dans Poussin nous la voyons servir de cadre vraiment divin, d'orchestration incomparable aux scènes les plus vénérables de l'Histoire Sainte et de l'Évangile. Voyez Eliezer, Saphire, la Femme adultère, l'Adoration des Mages, l'Annonciation. Quant au « caractère mystérieux », au « vertige », je préfère croire que l'éminent sculpteur s'est laissé porter par l'imagination ou par l'entraînement de sa plume. Vertige est quelque chose de pénible, et l'effet de l'art en joie. Quant au mystère de l'art, qui est tout entier dans l'illusion que l'imitation fait sentir, il n'a pas le moindre rapport avec le mystère religieux.

Ce que l'art pris en soi a de religieux, c'est son sérieux ; c'est la beauté et la hauteur de l'effort dont il témoigne, effort couronné, non vaguant. Il y a une théorie allemande qui représente la disproportion des efforts de l'homme et de son objet, comme la matière même du sublime. Je laisse ce rogaton de grosse métaphysique à ceux qui y auront appétit. Les gens qui veulent s'entendre eux-mêmes, diront et répéteront qu'en art il n'y a de beau que le succès. Le sublime est dans l'effort heureux, dans la domination de l'objet, laquelle exclut vertige et mystère. Et c'est ce que dit Michel-Ange, quand il parle de « perfection » laquelle « se rapproche de Dieu » et « s'unit à lui ».

Maintenant Fagus remarque très justement que la religion chrétienne est davantage. Aussi est-ce mon sentiment que le sujet chrétien apporte des pensées, des réflexions, des impressions que l'art, en tant qu'art, ne saurait suggérer, dont l'art ne fait exactement qu'accompagner la transmission.

Fagus croit au contraire que l'art en tant que tel est en cause dans ces impressions. Il en allègue en preuve les Primitifs flamands, parce qu'ils peignent des scènes familières, vraie représentation de l'humanité triviale, que relève l'union de Jésus-Christ.

C'est réduire beaucoup le champ de la peinture chrétienne. C'est lui retirer les scènes les plus augustes dont elle a composé de tout temps l'édification des fidèles : Moïse au Sinaï, le baptême de Jésus-Christ, le couronnement de la Vierge, etc. De plus ce n'est pas même avancer la thèse qu'on se propose. Car cette considération de vie commune et familière, cette réflexion donnée à Jésus-Christ qui la relève, s'applique au sujet, nullement à l'art lui-même. Fagus remarque qu'à l'égard de nos yeux les petits Hollandais sont l'équivalent des Primitifs. Ce qui fait que ceux-ci constituent des œuvres d'art religieux, c'est que les figures qu'ils contiennent représentent des personnages de l'Evangile. Mais qui le sait ? Notre réflexion. Il faut pour nous en avertir la confrontation de notions étrangères à l'art. Ainsi l'exemple choisi ne prouve rien.

En revanche il sert de prétexte à une exclusion de la beauté sensible rigoureusement insoutenable. On l'appelle « orgueilleuse », « sensuelle ». Pourquoi ? Tout plaisir des yeux est-il sensualité ? En ce cas voilà un de nos cinq sens maudit. Mais non ; le plaisir des yeux est légitime en soi. J'ajoute qu'il est le véhicule normal et en peinture nécessaire, des impressions de noblesse et de beauté morale.

Cet art ne parle à l'âme que par les sens. Il ne saurait inculquer la grandeur, la majesté, la sainteté par des traits abjects et ridicules. Un héros boiteux, un saint

malpropre peuvent être présentés en vers ou dans un discours : dans un tableau ils feront rire, cela est inévitable. La peinture veut aux corps même la décence et la dignité. Que si vous rejetez toute beauté visible, ne pensez pas que cela vous mette au niveau des sujets de sainteté. Cela vous condamne aux Cuisines de Gérard Dou et aux Pieds bots de Ribéra.

M. Marcel Reymond

M. Marcel Reymond est un des historiens de l'art les plus distingués de ce temps-ci. Il a sa résidence à Grenoble, d'où on l'a vu maintes fois sortir pour de fécondes excursions dans le reste de la France et en Italie. A la fois érudit et critique, il s'est fait connaître par nombre de mémoires et d'ouvrages de première main, autant que par la vulgarisation. Son fort est la Renaissance du quatrocento, *qu'il préfère à toutes les époques suivantes, comme empreinte d'une naïveté que l'enseignement des écoles a ruinée* (1).

Pour faire une peinture chrétienne, la première condition, la condition essentielle, est d'avoir l'âme chrétienne. Ce n'est pas dans une école des Beaux-Arts dans la recherche de procédés et de facture, que se trouve la solution. C'est l'âme seule qui doit parler. Toutes les fois qu'une société a de fortes convictions, elle trouve l'art qui sait les exprimer.

La faiblesse de l'art chrétien en France vient de l'indifférence religieuse du milieu français. Les plus belles

(1) Mort aujourd'hui.

œuvres chrétiennes de notre âge se sont faites dans d'autres milieux, dans l'Allemagne du Sud, dans la vallée du Rhin, en Suisse, par des artistes tels que Von Uhde, Von Gebhardt, Burnand.

Michel-Ange n'était pas très chrétien, et n'est pas une autorité en pareille matière. Michel-Ange, il est vrai, s'est inspiré de la Bible, mais il n'y a vu que les caractères de force. Michel-Ange, c'est l'homme des muscles, de ce qui fait les vainqueurs et les oppresseurs ; ce n'est pas l'homme des faibles et des vaincus. Son art dit la domination, non la tendresse. Il est humain, certes, mais non chrétien. Dans notre humanité, toute faite de tyrannie et de misère, il ne connaît pas cette sympathie pour les déshérités qui est le trait essentiel de toutes les religions et en particulier du christianisme. Son art est sauvage et parfois comme désespéré. L'art chrétien doit être consolateur.

Art religieux, art démocratique, c'est synonyme. Aujourd'hui l'art croit être démocratique en peignant les tristesses de la vie. Quelle erreur ! Si vous voulez que l'art pénètre dans la maison du peuple, faites des œuvres de joie et d'espérance.

Marcel Reymond.

L'auteur emploie le mot de *démocratie* au sens de sympathie pour les déshérités. Il a raison de relever ce qu'il y a de contraire dans l'art, vraiment démocratique pourtant, que représente l'ignoble naturalisme inspiré de Zola. Un autre mot est impropre, je crois, c'est celui de « vaincu » pris pour désigner les héros de l'art chrétien. Combattus, persécutés, soit ; vaincus non pas. Ces héros sont les saints ; dans les tableaux de nos

églises ils sont représentés dans la gloire, dans ce que le vocabulaire des siècles classiques, par une confusion naïve, appelait leur *apothéose.*

Cette réserve faite, avouons que toute une gamme de sentiments doux et pitoyables ressortit à l'impression religieuse. Supposé que la frivolité des temps, le goût du plaisir ait exclu cette gamme, elle sera sujette à se voir rappeler dans l'art quand les sujets religieux seront de nouveau recherchés et traités comme ils doivent l'être. En ce cas la foi religieuse aura été la cause de restaurer dans l'art certaines expressions graves, quc la mode en avait bannies.

Mais supposé un temps où ces expressions graves soient communes parmi les peintres, il ne sera pas nécessaire qu'un d'entre eux ait la foi pour traiter en termes convenables des sujets religieux auxquels il ne croit pas. Ainsi le Pérugin ou Fra Filippo Lippi, gens incrédules, ont traité ces sujets dans le même style que leurs contemporains, avec la même édification du public.

Ce que dit M. Marcel Reymond peut être vrai d'une société, il ne s'applique pas aux individus. C'est que ce qui s'exprime en peinture, n'est pas la foi, mais *certains sentiments convenables* à la foi. Et ce qui tient de surplus dans le sujet, est suggéré par sa présence, sans que l'artiste ait besoin d'y participer.

Quant à refuser l'autorité de Michel-Ange, la raison est-elle suffisante ? Il n'a vu, dit-on, que les caractères de force, soit. D'autres n'ont vu que les caractères de douceur : M. Marcel Reymond les récusera-t-il ? Cependant pas plus que lcs caractères de force, les caractères de douceur n'occupent tout le champ de l'inspiration

chrétienne, dont la force, les triomphes légitimes, les justes sanctions, sont une partie très authentique.

J'ai peur que M. Marcel Reymond ne confonde la force et l'injustice. Mais ce sont des choses bien différentes. Il y a des faiblesses bien injustes, et ne faut-il pas qu'enfin tout ce qui est juste l'emporte ? M. Marcel Reymond, qui est chrétien, n'est pas scandalisé, je pense, des justices du Jugement Dernier.

M. Casimir Striyensky

Chacun connaît le goût et la pénétration de l'auteur du Gendre de Louis XV, *attiré par l'histoire à la critique d'art, professeur éminent de l'Université. M. Casimir Striyensky est le gendre du peintre Landelle, auquel il vient de consacrer un volume. Ses études en la matière ont surtout porté sur le XVIIIe siècle* (1).

Je découvre un profond sentiment religieux dans l'expression du Christ du Titien (*Pèlerins d'Emmaüs*), et pourtant c'est du même pinceau que le Maître a donné la vie à tant de déesses païennes !

Il n'y a pas d'art chrétien, il n'y a que l'Art, c'est-à-dire la *sensibilité* qui sait guider le peintre et lui faire trouver les lignes et les couleurs adéquates à son sujet.

Casimir Striyensky.

Reynolds, après avoir défini le talent des peintres de Venise comme purement décoratif (*ornemental*) fait

(1) Mort aujourd'hui.

une exception pour le Titien, en qui il reconnaît le pouvoir d'*expression*, dans une sorte de dignité sénatoriale (*senatorial dignity*). C'est l'impression de cette dignité, produite par une composition simple et noble, qui dans les Pèlerins d'Emmaüs se marie si heureusement à la sainteté du sujet.

Et cependant l'Ariane est peinte de la même main, du même style ; comme la Vénus de Botticelli est peinte du même style que ses Madones. Aussi le style de Botticelli est-il un style où la noblesse domine, comme chez le Titien.

Cette noblesse souffre bien des applications. Elle n'exclut pas les impressions riantes. Elle n'exclut pas même la volupté, ni l'ivresse dithyrambique, comme on le voit bien dans les Bacchanales du Titien, que Poussin n'a pas dédaigné de copier. M. Striyensky remarque que le peintre étend ou resserre la gamme de son art selon les sujets qu'il doit traiter, sans cependant qu'aucun de ces resserrements, quoique convenable aux sujets religieux. ait de caractère religieux propre.

M. Auguste Marguillier

*M. Auguste Marguillier est auteur d'une excellente histoire d'*Albert Durer *dans les collections de Laurens. Le poste important de secrétaire de la* Gazette des Beaux-Arts, *qu'il occupe, joint à une parfaite connaissance de l'allemand, fait qu'il est un des hommes de France les plus au courant de ce qui s'imprime sur les arts. On verra dans sa réponse la preuve d'une probité d'esprit égale à cette information.*

A en juger par les articles annexés au questionnaire de l'enquête, c'est à la fois l'archaïsme et les fantaisies trop modernes que vous entendez condamner chez les artistes chrétiens d'aujourd'hui. Je ne fais aucune difficulté de reconnaître que les formules hiératiques de l'école de Beuron, les peintures dans le style des Primitifs ou des Préraphaëlistes que l'exposition du Pavillon de Marsan a montrées, revêtent, comme tout ce qui est pastiche, un caractère artificiel où la sensibilité de l'artiste n'a plus guère de part, et que. par suite, elles nous touchent peu. Mais, en ce qui concerne, à l'opposé, les œuvres d'allure toute moderne, est-il interdit à un peintre de chercher, « dans les limites des règles qui conditionnent son art », des combinaisons neuves de formes et de couleurs destinées à exprimer plus fortement sa vision et son sentiment propres ? Fera-t-il en cela autre chose que les grands artistes de tous les temps, que vous proposez en exemple, et dont chacun, tout en utilisant les ressources acquises jusqu'à lui, a apporté sa contribution personnelle au progrès de l'art ? A moins qu'on n'entende par « les ressources communes » et « la perfection de l'art » un code rigide de lois désormais arrêtées (mais à partir de quelle époque ?), ce n'est pas là s'évader des règles admises, mais seulement les adapter à sa propre sensibilité.

Je ne pense donc pas que les artistes chrétiens aient à suivre, pour la réalisation technique de leurs œuvres, d'autres règles que le commun des artistes, puisqu'ils peuvent les assouplir à la forme de leur inspiration. Mais là n'est certainement pas « toute leur tâche » ni « tout le possible » : « au delà et à part de la perfection

de l'art » vers laquelle ils doivent tendre, il est une qualité primordiale et essentielle sans laquelle leurs œuvres ne sauraient être *vraiment* chrétiennes : c'est, tout naturellement, la foi et le sentiment chrétiens. On objectera que de grands artistes, sans être croyants, ont pu, par la vertu de leur talent et de leur intelligence, créer des œuvres religieuses d'une réelle beauté. Il n'en reste pas moins qu'à talent égal, l'artiste croyant, de par sa sensibilité particulière, sera supérieur. Prétendre (*Action française*, 10 décembre 1911) que l'art chrétien consiste dans « le choix de sujets chrétiens, source en soi d'édification, à laquelle l'excellence de l'art donnera tout son empire et toute son étendue », c'est rabaisser l'art religieux à une simple question de perfection technique tout extérieure, et substituer aux formules archaïques réprouvées une autre formule, et la plus pernicieuse : le poncif académique, soucieux avant tout de correction, fait tout entier de recettes et d'habileté manuelle, art impersonnel et sans âme d'où dérivent en droite ligne les productions du quartier Saint-Sulpice. Et admettre ainsi, avec Michel-Ange, que « la bonne peinture est noble et dévote par elle-même », c'est proclamer que tel artiste païen de la Renaissance (le Sodoma, par exemple) ou le catholique mais sensuel Rubens, dès lors qu'ils traitent des sujets religieux, sont de plus grands artistes *chrétiens*, et plus « nobles » et plus émouvants, qu'Orcagna ou Fra Angelico, ou le maître de la *Pietà* d'Avignon. A ce compte aussi et logiquement, il faudra préférer à cette dernière œuvre le Christ mort de Manet, et le plus « fort en thème » des membres de l'Institut serait plus touchant et plus chrétien que Rembrandt dans maints de ses tableaux ou de

ses dessins, où l'émotion passe avant la calligraphie. Qui oserait le soutenir ?

Au reste, vous-même n'avez-vous pas écrit (*Action française*, 4 février 1912) qu' « à l'homme du goût le plus fin et le plus exercé une méchante image de deux sous peut en dire plus, s'il s'agit d'aimer Dieu, que les premiers chefs-d'œuvre de l'art » ? Préférons tout de même à cette image de deux sous, si nous voulons nous édifier et prier, l'admirable et poignant Sacré-Cœur de M. Georges Desvallières, qui figurait au Pavillon de Marsan ; mais comment accorder avec cette juste réflexion l'assertion qui sert de base à l'enquête présente : que « rien n'élève plus l'âme et ne la porte davantage à la dévotion que la difficulté de la perfection » ?

AUGUSTE MARGUILLIER.

Cette lettre a le grand avantage d'exprimer clairement tout le grief des contradicteurs de Michel-Ange. Elle permettra j'espère d'y répondre complètement.

La « perfection technique », la « correction », les « recettes » et « l' « habileté manuelle », une « calligraphie » : telles sont les choses que M. Marguillier présente en bloc, comme usurpant aux yeux de Michel-Ange la place du véritable objet de l'art. Tous ces termes sont à considérer. M. Marguillier les confond, il faut les distinguer. Une fois distingués, on s'apercevra peut-être qu'ils contiennent des choses d'infiniment plus de conséquence et de valeur, qu'il ne le paraît dans ce qu'on vient de lire.

Par exemple, l'*habileté manuelle*, qu'on peut appeler aussi *calligraphie*, n'est pas la même chose que la *correc-*

tion, qui consiste dans l'exacte connaissance des formes, jointe à de certains dosages exquis de proportion et de contour. Raphaël, Poussin, Lesueur, Le Dominiquin sont corrects ; Boucher et Fragonard sont habiles. Cela fait une différence extrême, et de nature, et d'importance.

Sous le nom défavorable de *recettes*, tient l'acquis de l'expérience du peintre. Or rien n'empêche que cette expérience soit inestimable et profonde. Les recettes du Titien et de Rubens ont certainement fait la moitié de leur succès.

Enfin j'oserai dire que *perfection technique* est l'art tout entier, puisqu'il ne veut dire autre chose que perfection de l'art, et qu'il n'y a rien au delà de la perfection.

Résumons-nous. Perfection de l'art, science et proportion du dessin, expérience générale du peintre, facilité d'exécution : telle est la somme de qualités qu'on nous invite à considérer comme peu de chose, comme si peu de chose, que la critique qui refuse d'en sortir est accusée de « rabaisser l'art ».

Qu'est-ce que nous devons y ajouter ? L'émotion. Bon. Mais M. Marguillier ne voit-il pas que cette émotion est supposée dans la *correction*, par exemple, à cause du choix et de l'assemblage des parties, sans lequel elle n'est rien, et qui requiert le génie, sentant et pénétrant l'objet que les sens livrent à sa réflexion ? Ne voit-il pas que les *recettes* dignes d'attention ne se forment que sous la pression constante du même génie, qui, forçant l'artiste à se représenter sans cesse l'objet de ses efforts, le rend attentif à tout ce qui peut le servir, aiguillonne son observation, et fait jaillir pour

lui, des rencontres de chaque instant, les trésors de l'expérience ? Ne voit-il pas qu'en fait de *perfection technique*, il n'en est pas où ne vive tout le feu du génie : rien que ce feu n'étant capable de donner à la matière sa perfection.

Ne dites pas qu'après bien dessiner il faut encore avoir le mouvement, et le liant des contours, et mille autres choses. Celui qui n'a ni liant, ni mouvement, dessine mal, ou imparfaitement. Et en fait de couleur, est-ce qu'un beau coloris n'est pas la même chose qu'un coloris naturel ? Le Titien ou Téniers, rois de l'harmonie, ne sont-ils pas les rois de la vérité ?

Il n'est pas jusqu'à l'habileté de main, injustement déshonorée du nom de *calligraphie*, qui, dans sa meilleure expression chez un Vandyck ou un Tiépolo, ne doive passer pour l'accord exquis établi entre les commodités de l'organe et les indications de l'objet : effet du génie pareillement.

Vous vous imaginez autant de qualités mortes (qu'on ne trouverait, en fait, telles dans aucun peintre) et là-dessus vous déclarez qu'il faut quelque chose de plus. Je le crois bien, s'il en était ainsi. Mais ouvrez les yeux, et vous verrez que partout où quelque chose de pareil à ces qualités existe, l'élément spirituel dont vous vous mettez en peine y est déjà, et fait corps avec elles.

Seulement voyez la réciproque. C'est qu'il est vain d'aller imaginer dans l'art des qualités qui ne soient pas de nature à faire corps avec le matériel de l'art. Encore un coup, l'art exprime le spirituel, mais dans la limite où l'esprit peut trouver dans le sensible ses signes *naturels*. Ce qui est signe convenu, appris, requérant l'information et l'analyse, n'est pas de l'art ; il est du

sujet. C'est le cas de l'expression proprement religieuse.

Ceci fera comprendre en quoi j'ai cru qu'il y avait lieu de faire la critique d'une partie du Salon de l'Art chrétien. Je n'y critique pas la recherche du nouveau, légitime en soi, j'y critique la confiance trompeuse, particulière à notre temps, qu'un art spécifiquement religieux peut exister.

Les « ressources communes » de l'art auxquelles il m'a paru juste de renvoyer les artistes chrétiens, ne sont pas les styles existants, mais aussi bien les styles à naître, lesquels, comme les anciens, devront être *communs* entre l'art chrétien et l'art profane.

N. B. — En ce qui concerne l'image de deux sous, dont souvent la prière s'accommode mieux que d'un chef-d'œuvre, j'ai voulu parler de la religion en acte, chose bien différente de ce jeu de l'esprit auquel nous nous livrons quand l'art est ce qui nous charme, et dont les incrédules mêmes sont capables. C'est dans ce jeu que se fait sentir tout le prix de la noblesse de l'art, en harmonie avec la religion qu'il sert.

M. Nel Ariès

M. Nel Ariès est peintre et critique, non pas critique d'art, mais critique politique et social. Il est l'auteur en ce genre d'un chef-d'œuvre : Le Sillon et le Mouvement démocratique, *paru en* 1910. *Ses idées à cet égard sont celles de l'Action française, dont il fait partie. Comme artiste il s'est fait un nom dans l'aquarelle, traitée par lui avec une grande perfection. Ses ouvrages appartiennent au genre du paysage et des architectures. Beaucoup*

ont été tirées de Versailles, que Nel Ariès a longtemps habité, et où il passe encore quelques semaines chaque année.

Il est d'une bien grande imprudence, dans l'*Action française*, de demander s'il existe une « manière chrétienne de peindre ».

Déjà un catholique a eu l'occasion de s'indigner, en disant de la logique de Charles Maurras, qu'elle ne se piquait pas de christianisme ; et, Maurras ayant répondu qu'elle n'avait à se piquer que de logique, causa un grand scandale. Si bien que, pour la préservation des âmes, M. l'abbé J. P... consigna cette réponse impie et la voua à l'opprobre des siècles... Que va-t-il advenir si, par l'*Action française*, le scandale causé à propos de la logique, se renouvelle à propos de l'art ?

Il y a quelques années, un jeune peintre sillonniste me sollicitait d'entrer dans un groupement d'artistes : le but, si je me souviens bien des termes, était de régénérer la société par un art chrétien. Je dus lui exprimer mes regrets et lui avouer mon impuissance. Je suis paysagiste, et je ne voyais pas comment mes œuvres pourraient jamais passer pour une manifestation chrétienne.

Je ne le vois pas davantage maintenant, et ne sais pas plus qu'autrefois distinguer un coucher de soleil catholique, d'un coucher de soleil athée. Ma peinture ne se pique pas de christianisme, sans que je croie avoir, même comme peintre, dérogé à mes devoirs de catholique.

Et après tout, si la peinture appliquée au paysage n'a pas de religion, pourquoi, appliquée à la figure, en

aurait-elle davantage par elle-même ? On a dit que la science n'avait pas de patrie, ce qui n'empêche pas les savants d'en avoir. Si la peinture n'a pas de religion, rien n'empêche non plus les peintres et les artistes en général d'en avoir une, et de manifester leur foi dans leurs œuvres. Mais cela ne peut être sensible, à mon avis, que par le choix des sujets, par la composition, nullement par une façon de dessiner, ou de mélanger les couleurs, ou de les poser sur la toile.

Je ne conçois donc pas une peinture spécifiquement chrétienne. Pas plus qu'une musique. Dans son *Motu proprio* sur la musique sacrée, Pie X n'a pas indiqué dans quelles conditions une musique serait catholique. Il ne parle que de musique *sacrée* (ce qui n'est pas la même chose) et en dit ceci : « Elle concourt à accroître la beauté et la splendeur des cérémonies ecclésiastiques, et, comme son office principal est de revêtir d'une mélodie choisie le texte liturgique qui est proposé à l'intelligence des fidèles, ainsi sa propre fin est d'ajouter une plus grande efficacité au même texte : de cette façon, les fidèles, avec un tel moyen, sont plus facilement excités à la dévotion et sont mieux disposés à recueillir en eux les fruits de la grâce, qui sont propres à la célébration des saints mystères. »

La musique devient donc sacrée par le sujet qu'elle traite, et aussi, il est vrai, par la façon dont elle le traite. Mais cette façon qui consiste à écarter tout élément frivole et toute inspiration grossière, cette façon élevée, n'est pas spéciale à l'art sacré. Elle est commune à tout art digne de ce nom, et c'était celle du « platonicien » Michel-Ange.

Dans ce mot de reproche dirigé par M. André Michel

contre l'auteur de la Sixtine, ne trouvez-vous pas quelque chose des mêmes confusions que l'on fait au Sillon, entre le sentiment et la raison, entre la politique et la religion ? C'est aussi confusion entre la religion et l'art. Et cela ne sert ni la religion (du moins tenir la vraie), ni l'art.

NEL ARIÈS.

Je puis assurer à Nel Ariès que le dessein de régénérer la société par l'art chrétien n'est pas ce qui a fait le Salon d'Art chrétien.

Plusieurs de ses inspirateurs n'ont pas du tout les idées du Sillon. Leur entreprise n'a procédé ni d'une mission messianique, ni du préjugé démocratique. Ce sont des professionnels qui, jugeant scandaleux le discrédit où la simple circonstance du sujet religieux fait tomber les peintures, ont groupé contre ce discrédit les efforts des artistes appliqués à de pareils sujets. Il est vrai que plusieurs et des plus éminents ont joint à cette protestation celle d'un art particulier, spécialisé dans son caractère ; mais l'intention même en cela tient à des considérations d'art beaucoup plus que de religion. L'erreur qu'on trouve dans cette disposition, est d'ordre esthétique, non pas moral ni politique.

Ceci dit, je crois qu'on ne saurait trop retenir le commentaire que Nel Ariès fournit du *Motu proprio* de Pie IX. Il appuie sur *musique sacrée*, et cette remarque est excellente. En disant musique *religieuse*, on introduit la confusion. La même remarque s'applique à la peinture. Ce passage : « Ainsi sa propre fin est d'ajouter une plus grande efficacité au même texte », est une

source de lumière pour nous, rien n'étant plus légitimement comparable au sujet d'un tableau que les paroles d'une mélodie. Je ne dis pas que la conclusion de l'un à l'autre s'impose : les conditions des différents arts exigeant pour chacun un examen spécial : je dis qu'étant prouvé ce que nous avons prouvé, cette comparaison est toute propre à faire mieux sentir nos conclusions.

Elles sont tout entières dans la lettre de Nel Ariès, elles y participent de l'éclat frappant que donne sa réflexion sur le paysage. Qu'est-ce qu'un paysage athée ? Et si cela n'a pas de sens en fait de paysage, pourquoi cela en aurait-il ailleurs ? Aussi quelques-uns n'ont-ils pas hésité à faire entrer là-dedans même le paysage. « Un paysage est un état d'âme », disait Amiel.

Sur les convenances proprement esthétiques auxquelles l'art sacré est lié, quoique ces conditions n'aient rien en soi de religieux ni de chrétien, on ne saurait non plus mieux dire.

Dom W. V. de l'École de Beuron

Le moine bénédictin dont on va lire la lettre a désiré conserver l'anonyme. Les raisons qu'il donne n'y perdront rien, et quant à l'importance du témoignage, l'anonyme en ôtera peu de chose, étant donné que l'auteur n'a voulu dissimuler ni sa qualité d'élève de l'école de Beuron, ni celle d'élève de Gauguin.

Ce dernier nom rattache l'auteur de la lettre aux écoles indépendantes des derniers temps ; d'un autre côté l'école de Beuron en Bavière est présentement l'endroit de

l'Europe où l'on s'applique davantage à constituer un art chrétien spécialisé. C'est ce qui nous intéresse ici. Plus encore que la lettre de M. Marguillier, celle-ci présentera au complet la thèse que cette enquête a pour objet d'examiner. L'auteur y a réuni ce qu'il a trouvé de plus fort et de plus décisif ; mieux placé que personne pour le faire, on ne manque pas de la lire avec le plus grand intérêt.

Monsieur,

Votre pensée peut se résumer ainsi : *L'art chrétien est de la bonne peinture, de la bonne sculpture,* traitant *un sujet religieux.* Ce à quoi je réponds qu'il y a un art qui est religieux (*im weiteren Sinne,* non pas au sens propre il est vrai) même lorsqu'il traite un sujet profane ; et qu'il y a un art qui est tout à fait profane, tout en traitant des sujets religieux.

On trouve beaucoup d'exemples de ces deux sortes d'art au musée du Louvre. Nous voyons souvent des sujets profanes traités avec un sens si profond de la splendeur de l'ordre, de l'harmonie, que nous nous sentons transportés vers Celui dont ces qualités sont unes avec Son Essence ; et nous voyons en même temps de véritables œuvres d'art, des triomphes de la peinture et de la sculpture représentant des sujets ou des personnages saints, et où le thème religieux n'est qu'un prétexte à évoquer des sentiments qui n'ont rien à faire avec la religion. Au lieu d'être transportés au ciel, nous sommes retenus sur la terre par tous nos sens ; nous jouissons d'un admirable spectacle, mais nous ne sommes nullement émus religieusement. Nous voyons par exemple de magnifiques dames, mais non pas des ma-

dones, des enfants nus superbes, mais pas des Christs enfants.

Toutes les ressources communes de l'art avaient été employées pourtant, mais (voilà justement la faute) les ressources étaient trop communes ; elles n'étaient pas à la hauteur du sujet religieux, elles n'étaient pas aptes à produire une impression religieuse ; ou bien (ce qu'il arrive aussi) on n'avait pas su se *restreindre*, on avait employé trop de ressources. Car souvent l'art religieux demande aux sens des sacrifices. Michel-Ange dans la Sixtine avait raison de ne pas employer le *colorisme* d'un Titien.

Quand on fait un discours sur un thème religieux, on fait attention *quand*, *à quelle occasion*, *à qui*, et surtout *où* l'on parle. Il faut faire de même lorsqu'on fait de la peinture ou de la sculpture religieuse.

Il faut choisir ses moyens, qui doivent être bien différents selon qu'on fait de l'art *hiératique* ou *symbolique*, destiné au Saint des Saints ; de l'art *symbolique* (représentation de la vie de Notre-Seigneur, par exemple) dans la nef de l'église, ou un tableau de dévotion au-dessus d'un autel. De même que l'Eglise distingue entre la prière officielle, liturgique, et la prière privée, donnant à chacune leur forme, ainsi les artistes doivent proportionner avec soin leurs moyens d'expression aux tâches qu'ils ont à remplir.Or cela n'arrive pas toujours, et c'est ce qui donne lieu à de très justes réclamations de la part des critiques.

D'autre part les critiques oublient peut-être trop que nécessairement bien des peintures religieuses ne peuvent faire à une exposition qu'une impression décevante. Qu'on se figure au milieu de la foule un prêtre en

habits sacerdotaux étendant continuellement ses bras en disant *Dominus vobiscum.* On peut se permettre au théâtre des intonations de voix et des gestes qui font hors de la scène une impression baroque et extravagante ; de même certaines manifestations d'art chrétien faites pour servir de complément liturgique aux cérémonies de l'Eglise, jouant le même rôle que le plain-chant, qu'on n'aime pas à entendre au concert, paraissent dans une exposition, archaïques, raides, sans vie et dénuées d'intérêt. Que dirait-on à une exposition d'un carton du Christ de l'abside de Montréal, ou d'un carton d'une seule fresque de Giotto ?

Avant de passer à un autre thème, il me faut encore dire quelques mots des « ressources communes de l'art ».

N'oublions pas qu'il y a beaucoup de ressources de l'art qui ont été oubliées et qui sont à retrouver ; que Léonard de Vinci entre autres se plaignait de ne pas avoir connu la *symétrie* des anciens, et puis que sûrement il y a encore de nouvelles ressources à inventer. Les Byzantins et les primitifs connaissaient-ils le clair-obscur dont Rembrandt surtout savait si bien se servir pour exprimer le mystère des âmes religieuses qu'il peignait ? Serait-il donc impossible que ce qui, à l'exposition du Pavillon de Marsan, vous a fait l'effet d'une évocation bizarre, irréelle et sectaire, d'un archaïsme baroque ou d'extravagante fantaisie, soit simplement les résultats du désir louable de retrouver et d'augmenter les ressources communes de l'art, dont vous parlez ? Tentatives, essais, souvent mal réussis, mais pourtant sincères et dignes d'être respectés.

Vous parlez à plusieurs reprises de la « perfection de l'art ». Il me semble qu'il y a *des perfections* picturales

et sculpturales, perfections d'imagination, de sentiment de composition, de proportions, de couleurs de dessin ; mais la *perfection* de l'art me paraît une chimère, par ce fait que, pour faire valoir une perfection, il faut toujours en sacrifier d'autres. C'est une vérité connue, qu'il faut souvent autant louer un artiste pour ce qu'il a voulu ne pas dire, que pour ce qu'il a dit. Ingres a compris qu'un colorisme à la Delacroix serait funeste à son art, et Delacroix, tout en copiant des dessins d'Ingres « pour apprendre », se moquait de la peinture « sèche » de son adversaire. En effet une véritable qualité de certains artistes consiste à se méfier de la soi-disant perfection de l'art, qui voudrait réunir toutes les qualités picturales ou sculpturales dans une seule œuvre.

Pour conclure, il me semble donc que l'art religieux, et en particulier l'art chrétien, a certainement besoin de « ressources de l'art » *particulières*, non pas « au delà de la perfection de l'art » (admettons qu'elle existe), ce qui serait un non-sens, car ce qui est au delà de la perfection est nécessairement mauvais, mais adaptées aux manifestations spéciales de cet art (art hiératique, art dramatique, tableau de dévotion) et *choisies* entre les ressources de l'art, connues, retrouvées ou inventées, qui seraient les outils spirituels de l'artiste.

L'art chrétien pour moi ne serait donc pas seulement de la bonne peinture ou de la bonne sculpture *traitant* un sujet religieux, *mais de la bonne peinture qui, par ses moyens d'expression, soit capable d'évoquer en nous des sentiments religieux.* Et comme les moyens d'expression sont inséparables de l'art, je professe que *l'art doit être* RELIGIEUX *et le sujet chrétien,* avant qu'on puisse

parler dans le sens strict du mot, d' « art chrétien ».

Mais que ces outils spirituels traduisent des idées, des sentiments chrétiens, au moyen de formes aperçues, comprises et étudiées dans la nature qui nous environne et non pas au moyen de formes mal comprises et nullement senties, empruntées à l'art des temps passés.

N'oublions pas toutefois qu'un temps comme le nôtre, plutôt antireligieux que porté vers la religion, n'échappera jamais à des efforts manqués quant à l'expression de ses idées et sentiments religieux. Soyons donc indulgents.

Quant au jugement de Michel-Ange il me semble que vous le citez à tort. Voici l'explication que je donne de ses paroles.

Il ne parle pas de l'art strictement religieux, de l'art de dévotion seulement. Il dit simplement que la bonne peinture est noble et dévote par elle-même, parce que la besogne d'en faire est noble et dévote en ceci que rien, quand il est un sage, n'élève plus l'âme de l'artiste (Michel-Ange ne parle pas du spectateur) que la difficulté de la perfection, parce que cette difficulté fait que l'artiste est poussé vers Dieu le Tout-Puissant, qui ne connaît pas de difficultés à créer et à conserver ce qu'il a créé, qui peut donner au peintre la grâce et la force de se rapprocher de la perfection, qui seul est parfait, qui seul mérite notre plus grande admiration et notre plus grand amour. Les difficultés de la perfection rendent l'artiste humble, et c'est par toutes ces considérations qu'il s'unit à Dieu. Donc la bonne peinture est noble et dévote, parce que si, selon le mot de Carlyle, tout travail bien fait est une adoration, la bonne peinture, en nous amenant en contact avec les plus grandes difficultés de

la perfection, l'est d'une manière bien supérieure.

Ce qui me porte à donner ce sens aux paroles de Michel-Ange, c'est que jamais la difficulté de la perfection d'une œuvre d'art ne donnera au spectateur des impressions de noblesse et de dévotion, car c'est justement ce que la bonne peinture tâche de faire oublier : la *difficulté* de faire une œuvre parfaite.

Michel-Ange a évité de répondre directement à Vittoria Colonna. Elle, si dévote, a certainement voulu que son grand ami s'occupât davantage à peindre des madones et des saints, au lieu de le voir si passionnément adonné à l'étude du nu et à son art qui lui semblait plutôt profane que religieux. Elle demandait dans l'intention de l'instruire. Michel-Ange a voulu lui donner des idées plus larges, en lui montrant qu'en faisant simplement de la bonne peinture, on pouvait se rapprocher de Dieu et s'unir à lui.

J'espère que ce que je viens d'écrire plaira aux membres de la Société de Saint-Jean-l'Evangéliste, au public et à vous, Monsieur, si possible. En vous remerciant de m'avoir trouvé digne de prendre part à votre enquête, je reste votre dévoué serviteur.

Dom W. V.
de l'Ordre de Saint-Benoît,
élève de Gauguin
et de l'Ecole de Beuron.

Mon respectable et distingué correspondant ne se trompe pas. Ce qu'il écrit plaira, par l'instruction qu'il donne en matière d'idées comme de fait. Qu'il souffre toutefois que je commence par le réfuter sur un point : c'est l'interprétation du mot de Michel-Ange.

Celle qu'il propose est ingénieuse ; cependant je la trouverais forcée, même si nous n'avions pour nous éclairer que le mot même. Il n'en est pas ainsi. Dans le rapport de François de Hollande, ce mot prend place au milieu de tout un dialogue, qui ne laisse aucun doute sur l'intention du maître. En voici l'entrée en matière :

« La marquise continua : Je désire beaucoup de savoir ce que vous pensez de la peinture de Flandre, car elle me semble plus dévote que la manière italienne. — La peinture flamande, répondit lentement le peintre, plaira généralement *à tout dévot* plus que celle d'Italie. Celle-ci *ne lui fera jamais verser une larme*, celle de Flandre *lui en fera répandre abondamment*, et cela sera dû non pas à la vigueur et au mérite de cette peinture, mais simplement à la sensibilité *de ce dévot...* » (Raczinski, *les Arts en Portugal*, p. 14).

On voit que ce dont il s'agit est bien l'effet produit sur le public, nullement les dispositions exigées de la part de l'artiste.

Ce point réglé, venons au fait.

Dom W. l'aborde de front, quand il affirme que la vertu de l'art religieux peut résider dans des ouvrages dont le sujet ne laisse pas d'être profane. Il faut cela en effet à la thèse qu'il soutient, à celle de l'art chrétien spécialisé. S'il y a dans l'expression attachée à l'art même, place pour un caractère proprement religieux distingué du beau ordinaire, si l'on regarde l'art en tant qu'art comme capable d'effets religieux, différenciés de la même manière que les sujets religieux le sont des sujets profanes, la conséquence est évidente. En l'absence même d'un sujet religieux, rien n'empêchera que l'expression religieuse reste. Ainsi on connaîtra des

œuvres d'art religieux, représentant des sujets profanes.

Or, cette conséquence de la thèse établie, je demande si la thèse n'est pas détruite. Car l'existence d'ouvrages de ce genre est incroyable. Personne n'imaginera des tableaux représentant la Naissance de Vénus ou la Reddition de Bréda, qu'on puisse sérieusement appeler tableaux religieux. Sous la plume même de Dom W. l'affirmation qu'il en est ainsi, n'évite pas l'air de paradoxe.

Lui-même l'a senti, car d'une part il y ajoute une parenthèse : *im weiteren Sinne*, dit-il, « au sens large ». De l'autre, il fait suivre le propos d'une explication qui la transforme. Car quelle est l'impression religieuse qu'il laisse à cet art religieux occupé de sujets profanes ? « La splendeur de l'ordre, de l'harmonie », qui fait que nous nous sentons « transportés vers Celui dont ces qualités sont unes avec son Essence ».

Mais cette « splendeur de l'ordre, de l'harmonie » n'est pas l'objet d'un art spécifiquement religieux affecté au culte, à la prière ; c'est l'objet de l'art pris en général. Le beau simplement entendu (non pas le beau de dévotion, ni chrétien, ni religieux) exige la poursuite de l'harmonie et de l'ordre ; d'un certain point de vue il ne consiste qu'en cela. Et la splendeur de cet ordre et de cette harmonie n'est que la splendeur de l'art même. Ainsi ce que dit au vrai (dans la précision de ses explications) Dom W., revient à confondre l'art religieux avec l'art dans sa perfection.

Religieux il le nomme (*im weiteren Sinne*) parce que, dit-il, ce degré élevé de l'art a pour effet de nous transporter vers Dieu, dont l'ordre et l'harmonie parfaite

rejoignent l'essence. Soit. C'est précisément ce que dit Michel-Ange, que la bonne peinture est « noble et dévote par elle-même ». Aussi bien le caractère religieux d'une œuvre d'art, ainsi entendu, n'a plus rien de limitatif et spécifique.

Il cesse de distinguer, des ouvrages ordinaires, ceux qui sont destinés à la dévotion, puisque le divin qui brille en eux, confondu dans la splendeur de l'ordre et de l'harmonie, sera reconnu et aimé sous cette forme de ceux mêmes qui ne cherchent que le plaisir de l'art. La notion d'un art religieux ou chrétien, qualifié tel par un mode différent, par des expressions originales, est donc supprimé de ce coup.

Ainsi la thèse qu'on nous présente, engage dans un paradoxe ; et ce paradoxe ne se confirme et ne s'éclaire qu'autant que la thèse se dissout.

J'ai dit qu'ainsi dissoute elle rentre exactement dans la pensée de Michel-Ange. Cependant Dom W. se plaint que Michel-Ange ait fait de la *difficulté* l'enseigne du divin ou simplement du beau : la « tâche » de la « bonne peinture » étant justement de « faire oublier » cette difficulté, dit-il. Il a raison ; mais, pour ôter cet embarras, ne suffira-t-il pas de distinguer la difficulté *en acte* de la difficulté *vaincue*. L'objet de l'art est difficile, quoique sa pratique doive être aisée, et ce devoir même fait une partie de la difficulté de son objet. Ainsi le difficile de l'art n'apparaît pas au spectateur ; cependant la merveille des effets en fait mesurer la profondeur. On le connaît, on le suppute,on admire qu'il soit si bien caché, et l'impossibilité même de le découvrir redouble l'admiration qu'il cause.

J'avoue que l'admiration des modernes prend volon-

tiers un autre tour. Substantiellement pourtant elle est la même, et ce serait se tromper beaucoup de croire que les anciens tournaient le dos à l'esthétique dont nous rassemblons les règles, quand ils s'abandonnaient naïvement au prestige de ce cache-cache magique, à la surprise toujours renouvelée de l'illusion.

L'art se cachant sous l'air de la nature,

c'était pour eux tantôt l'imitation se faisant prendre pour l'objet même, tantôt l'aisance de l'exécution. L'une et l'autre les faisaient revenir à l'éloge de la *difficulté* dont l'art triomphe ainsi. Et c'est ce qui fait que ce mot se trouve chez Michel-Ange, n'exprimant d'autre chose que la perfection de l'art.

Maintenant venons à ce que Dom W. ajoute qu'il y a de beaux tableaux à sujets religieux, où les sentiments évoqués « n'ont rien à faire avec la religion ». Ce côté de l'argument est plausible.

C'est qu'en effet, si l'art ne connaît pas d'expression proprement religieuse, cependant les expressions dont il dispose ne sont pas toutes également propres à accompagner l'impression religieuse du sujet. Ainsi c'est une fiction qu'un tableau religieux dont le sujet serait profane ; mais il peut y avoir du profane dans un tableau dont le sujet est religieux.

Ce profane est tout relatif. Trop de fracas dans la composition, trop de gaieté dans la couleur peuvent tomber au-dessous du degré de gravité naturellement requis dans un tableau affecté à la dévotion. J'ai déjà touché ce point. Je ne m'y étendrai pas. Une fois de plus seulement je répéterai que la gravité que cet argument réclame, n'a rien en soi de proprement religieux;

elle convient indistinctement à tous les sujets où le sérieux et la majesté dominent.

Mon correspondant remarque excellemment que cette considération peut obliger à *restreindre* les ressources de l'art. Reynolds a parfaitement marqué cette conséquence. Je ne sais si la couleur brillante du Titien, mais assurément l'abondance et le clair-obscur du Véronèse, eussent diminué l'effet sublime de l'Ecole d'Athènes de Raphaël.

Tout de même je ne crois pas qu'on doive aller jusqu'à dire que Raphaël en cela, « pour faire valoir une perfection », se résout à en « sacrifier d'autres ». Disons *qualité* : le mot de perfection devant être réservé à la vertu de l'ensemble. Toute *qualité* n'a pas sa place dans tout genre de *perfection*. Les convenances d'un genre peuvent l'exclure, ce qui ne saurait arriver de la perfection.

Qu'on ne rejette pas cette remarque comme ne touchant qu'au vocabulaire. Ce vocabulaire a son prix. Par exemple il empêchera qu'on ne couvre de la réflexion précédente les échantillonnages hurlants, les demi-teintes plombées, etc. d'Ingres, traits d'une imperfection sordide. Surtout il arrêtera l'excuse qu'on tenterait de faire de « sa peinture sèche », pure affectation chez cet artiste, qui se prenait pour Raphaël. Est-ce que Raphaël est sec ? Ses dessins ont tout le gras du Corrège.

Je viens à la division proposée par Dom W., de la peinture religieuse en trois sortes, qui fait dans l'ordre des faits le plus curieux de sa lettre. Elle exprime une pensée d'école, importante par le lieu dont elle émane, et où de plus s'atteste une réflexion fine.

Cette peinture est ou *hiératique*, ou *dramatique*, ou *de dévotion*. En conséquence, il sera juste de distinguer de la peinture de dévotion, où s'expriment des sentiments pieux, la peinture dramatique, destinée à représenter des faits de l'Histoire sainte. Pour cette dernière, le soin de garder la gravité ne saurait aller jusqu'à interdire toute espèce d'abondance, de pompe fleurie ou de grâce légère. C'est que l'Histoire sainte est pleine d'épisodes qui s'accommodent de ces expressions, ou qui les imposent. Ainsi, bien des modes d'expression de la peinture, qui passeraient pour outrés s'il s'agit de dévotion, seront légitimement rappelés s'il s'agit de l'histoire. Mon avis est que la Résurrection de Lafosse et la Pentecôte de Jouvenet, peintes à Versailles dans la nef de la chapelle et que M. La Touche loue comme peintures religieuses, sont justement de celles qui répondent à ce genre de peinture.

Reste la peinture hiératique qui doit servir « au Saint des Saints ». Au sujet de celle-là je crois indispensables des réflexions particulières.

Hiératique ou symbolique, Dom W. me concédera une chose, c'est que le symbole n'est pas une partie de l'art. Je veux dire que l'avantage qu'il y a à résumer dans un signe une discipline ou une pensée, ne contribue en rien à la beauté de l'ouvrage où ce signe est imprimé. Représenter l'essence divine par un triangle ou par l'*alpha* et l'*oméga* unis, figurer Jésus par un poisson, peuvent être utiles au culte d'une part, et de l'autre satisfaire l'esprit par les convenances de l'expression ou le raccourci du symbole; cela pourtant ne touchera pas l'art.

Les beautés de l'art doivent tomber sous le sens : non qu'elles soient bornées à la sensation, du moins il

faut que la sensation en soit l'expression naturelle, non conventionnelle et apprise. Ce que le corps d'un tableau, d'un morceau de sculpture, n'exprime qu'aux yeux de l'intelligence abstraite, réflexion philosophique, information de l'histoire, etc. ne saurait compter. Supposons dans cette partie quelques mérites, ces mérites-là ne seront pas moins entiers dans l'ouvrage d'un ignorant que dans celui du premier peintre du monde. Ils sont détachés de l'art, le niveau de celui-ci n'en est pas plus élevé que la mélodie d'un chant ne l'est par la perfection de la poésie qu'il chante.

Ceci admis, que devrons-nous penser des cas où les exigences du symbole imposent la mutilation de l'art, je veux dire où l'art sera privé de ses ressources, non pour laisser plus de place à quelque qualité de l'art, dessin, composition, expression des passions, mais en vertu d'une règle requise par le symbole ? Par exemple l'immobilité des figures exprimant le respect de la divinité, l'à-plat et le serti signifiant le néant de l'homme en présence de l'infini de l'adoration qui le dépasse, en un mot toute espèce d'affectation contenue dans ce mot d'*hiératisme* : que dirons-nous d'un art ainsi formé ?

1° Nous nous garderons bien de porter au compte de cet art, l'éloge qu'on fera admettre du symbole.

2° Partout où le symbole sera jugé nécessaire, nous approuverons ce sacrifice de l'art ; sur un spectacle qui blesse les yeux du corps, nous ouvrirons les yeux de l'âme, ce qui (supposé le symbole autorisé et nécessaire) se fera avec facilité.

3° Si le symbole est sans autorité, s'il n'est pas dans la tradition d'Eglise, s'il n'a de crédit que celui qui peut

s'attacher à l'invention des particuliers, même respectables, nous le refuserons.

D'une part ne pas confondre la beauté liturgique (qui est symbole) avec la beauté de l'art (qui est spectacle), d'autre part mettre entièrement de côté une pseudo-liturgie de formes et d'ornements que l'Eglise n'impose ni ne reconnaît, telle sera notre règle.

Dom W. demande quel effet ferait un prêtre au milieu de la foule, en aube et en chasuble, les bras étendus, disant *Dominus vobiscum.* Belle question ! Il ferait l'effet d'un prêtre qui dit la messe ; chacun sait ce que c'est. Mais des figures trop longues, ou trop courtes, ou mal dessinées, ou sans modelé, où vêtues de ficelles pour draperies, et posant sur des pieds pointus ! Quelle partie du culte est-ce que c'est ? Des milliers de gens fréquentent l'église qui n'ont jamais vu cela dans leur paroisse. Cela ne tient à rien, cela est sans cause, ou plutôt cela n'a de cause que les idées d'une école, raison trop faible pour les imposer.

Devant ces manifestations, les gens curieux d'idées feront ce que nous faisons; ils écriront au R. P. Dom W., ils s'informeront, et, pleins de déférence pour les idées dont ces ouvrages s'inspirent, le refus qu'ils feront de les admirer n'ôtera rien de la considération dont les artistes eux-mêmes sont dignes. Le reste du public sifflera.

Au contraire il n'est pas sûr qu'il siffle le Christ de Montréal ou le carton de Giotto. Il suffira pour cela d'un peu d'information : d'apprendre que le Christ de Montréal est l'ouvrage d'un temps de décadence des arts, où il n'était au pouvoir de personne de mieux faire ; de savoir que Giotto, ancêtre vénérable de la peinture

italienne et de l'art moderne tout entier, restaurateur pour notre Europe des disciplines de la nature et de l'antique, n'a pu toucher d'un bond et par son seul effort la perfection.

Le public d'une exposition respectera la liturgie parce qu'elle est la liturgie ; il admettra l'archaïsme chez les anciens ; mais les déformations arbitraires de l'art, l'ignorance affectée d'une belle écriture, qui par amour pour Dieu se remet aux bâtons, que voulez-vous qu'il en pense ?

Sur le point de l'archaïsme, on a plaisir à voir que le R. P. Dom W. *plaide coupable.* Il demande que l'expression religieuse soit obtenue « au moyen de formes aperçues » ; tout en requérant l'indulgence pour le pastiche des primitifs, il ne laisse pas d'en blâmer le principe.

Oui, mais ce pastiche n'est-il pas naturel chez des artistes qu'on presse si véhémentement de donner à l'art pris en soi un caractère religieux ? Ne sachant où prendre ce caractère (et pour cause), ils s'en vont de guerre lasse, le demander à la copie d'anciens ouvrages, que de fortes associations d'idées ont liés dans l'esprit des modernes aux impressions de la dévotion.

Les principes reconnus, posons ce défi. Le soi-disant art chrétien aura beau faire : il cherchera en vain son expression. Il n'en trouvera le semblant trompeur que dans l'imitation plus ou moins mêlée des anciens styles.

Il sera néo-primitif ou ne sera pas.

M. Jean Laran

M. Jean Laran est conservateur adjoint au Cabinet des Estampes de Paris. Il dirige à la Librairie centrale

*des Beaux-Arts la collection de l'*Art de notre temps. *La première de ces fonctions le met en contact quotidien avec les anciens maîtres, l'autre fait que les modernes, dont les biographies composent cette collection, lui sont familiers. C'est en considérant ces deux points qu'il faut lire son témoignage.*

Monsieur et cher confrère,

Que certains artistes religieux de notre époque se croient obligés de se déguiser en primitifs et de donner aux grandes figures du christianisme des expressions niaises ou des gestes de déments, cela n'est, en effet, à l'honneur ni de leur talent, ni de leur imagination, ni de leur santé intellectuelle, ni même de leurs croyances.

Telle est, me semble-t-il, l'idée principale de vos articles et j'y souscris très volontiers.

Permettez-moi de m'en tenir là et de reculer devant un questionnaire qui met en cause les règles de l'art, Michel-Ange, l'orthodoxie de Marsile Ficin et les droits et les devoirs des peintres chrétiens ! Même si ce pouvait être la matière d'une simple lettre, je craindrais d'être vraiment peu qualifié pour éclairer sur ces problèmes d'esthétique religieuse les lecteurs de notre revue.

Veuillez agréer, mon cher confrère, mes salutations bien dévouées.

JEAN LARAN.

M. Jean Laran est trop modeste d'une part, de l'autre il croit la question plus étendue qu'elle n'est.

Y a-t-il un art chrétien ? C'est tout. Il ne s'agit pas d'orthodoxie, mais d'esthétique. La lettre de Dom W.

accuse parfaitement le point contesté, en assurant qu'un tableau peut être religieux, quoique traitant un sujet profane. M. Laran croit-il cela ? C'est cela dont on démontre ici la fausseté.

Point de détermination religieuse d'un tableau, d'une sculpture, que dans le sujet ; ceux qui placent cette détermination dans l'art même se trompent. Ils embrassent une chimère. Et comme il s'agit en pratique de se prouver qu'elle existe et d'en réaliser l'apparence, ils cherchent cette détermination dans les « expressions niaises » et les « gestes déments ». que M. Laran repousse.

Retenons la vivacité de cette protestation de la part d'un homme que ses goûts n'engagent dans la défense d'aucune académie, et qui ne demande qu'à saluer les nouveautés. Mais quoi ! Cette affectation de l'art qui se veut chrétien, est une espèce de nécessité. Hors de là, quel recours ? L'imitation des primitifs, si tant est que les expressions niaises et les gestes déments ne tiennent pas pour une part à cette imitation. Mon correspondant ne voudra certainement pas plus de cette affectation d'innocence que des contorsions prophétiques.

Je le prie donc de considérer le principe qui engage les peintres dans ces pratiques : le dessein de spécialiser l'art chrétien, d'en faire une espèce de secte, au lieu de le confondre simplement avec « la bonne peinture », comme fait Michel-Ange.

M. Paul Riquet

La réputation de M. Paul Riquet est presque toute entière renfermée dans le monde de la décoration. Formé

aux principes de Galland, en qui nos générations avaient vu renouveler les traditions des ateliers anciens, il apporte sur la question de l'art en général une rectitude de sentiment particulière.

Cette rectitude, issue de la pratique, se corrobore chez cet artiste d'une érudition qui tient à la lecture des anciens historiens et critiques, et à la connaissance approfondie des maîtres. L'art français en particulier a peu d'ouvrages qu'il ne connaisse. Distingué dans la pratique de l'art, praticien des échafaudages, il est en même temps un des rares maîtres qui soit capable aujourd'hui de commenter dans le recueillement de l'atelier. un dessin de Boucher, de Lebrun ou de Raphaël.

Mon cher ami,

Je me range d'autant plus volontiers à l'autorité de Michel-Ange que la voûte de la Sixtine et les Chambres de Raphaël restent pour moi les chefs-d'œuvre de l'Art chrétien.

A cette opinion bien banale, j'ajouterai que, dans cette question du sentiment religieux dans les arts, on pourrait peut-être bien se demander quelle a été la conduite de l'Eglise.

A quels artistes les papes, les religieux se sont-ils adressés ? Est-ce aux plus saints ou aux plus capables ?

Que ces deux qualités se trouvent réunies dans un même artiste, rien de plus naturel. Mais indépendamment de cela, ils ont généralement fait appel aux meilleurs artistes de leur temps : même protestants comme Legros et Sébastien Bourdon.

Et en cela ils ont agi fort raisonnablement, car en

dehors des qualités de composition, de convenance, d'expression, de style, toutes nécessaires aux sujets religieux, qui sont de l'ordre le plus élevé, qu'y a-t-il pour caractériser le sentiment religieux ? Une question de mode propre à chaque époque.

Après les madones du Pérugin, celles du Guide, de Sassoferrato, de Mignard ont eu la vogue comme de notre temps celles de Bouguereau.

Les Jésuites, qui s'adressaient à Rubens pour édifier et décorer leurs églises d'Anvers, auraient probablement au XIXe siècle préféré Hippolyte Flandrin, qui aujourd'hui, lui-même, ne semble plus refléter suffisamment le sentiment religieux de nos contemporains. Les primitifs italiens sont les modèles recommandés, que les élèves d'Ingres, si religieux qu'ils fussent, comme Flandrin et Lavergne, n'avaient pas en assez haute estime. Ce dernier, à ce que je viens de voir, pensait qu'il ne suffisait pas d'être chrétien pour traiter les sujets religieux, mais qu'il fallait avoir du talent.

Je m'arrêterai à cet avis d'un artiste très chrétien, avis qui était aussi celui de Paul Véronèse, rapporté, je crois, dans Félibien.

Bien cordialement.

P. RIQUET.

Les premières réponses de cette enquête ont fait lire sous la plume à la fois de M. La Touche, de M. André Hallays et de M. Mac Coll, que le sentiment religieux en peinture était affaire de sentiment personnel. M. Riquet y ajoute la mode.

Il est certain que l'art d'Hippolyte Flandrin, né à la rencontre d'Ingres et d'Ary Scheffer (Ary Scheffer

réformé par Orsel, lequel fut élève d'Overbeck), représente à cet égard moins le sentiment d'une personne que la disposition de tout un public. Son style est certainement celui qui aura le plus fortement occupé cette position d'un art religieux spécialisé. Dans le public il la tient encore ; il l'a perdue chez les artistes, et peut-être n'y a-t-il pas de meilleure preuve des illusions qu'on s'est faites au sujet de l'existence d'un tel art, et qu'on ne fait aujourd'hui que transporter ailleurs.

L'ancienne société évitait cette illusion. Cependant M. Riquet fait remarquer à propos qu'on ne laissait pas alors de rechercher certains peintres en particulier pour les madones : ce que le R. P. Dom W. appellerait le « tableau de dévotion ». En revanche ce qu'il appelle la « peinture dramatique » était libre, devant l'opinion, de la condition d'artistes attitrés. Les Jésuites d'Anvers ont pris Rubens pour décorer de saintetés la nef de leur église, sans attacher à ce choix d'idées particulières ; ceux qui de nos jours eussent choisi Flandrin, y auraient mis plus d'intention.

M. Riquet place dans la piété personnelle des artistes la source de ce que d'autres nomment caractère chrétien ; et il n'a pas de peine à montrer que jamais ces dispositions intérieures n'ont procuré le moindre succès de l'art. C'est qu'il n'existe pas de passage de ces dispositions aux effets. Ceux-ci ne sauraient venir que par l'intermédiaire des aptitudes proprement artistiques. Mais le propre de ces aptitudes est de ne rien contenir de spécifiquement religieux. Tout ce que l'intention religieuse peut sur elles, c'est de leur imposer certaines consignes convenables à la vertu religieuse du sujet.

C'est en ce sens que la Sixtine et les Chambres de

Raphaël peuvent et doivent être dites le chef-d'œuvre de l'Art chrétien. Cependant l'expression donnée à la Dispute du Saint-Sacrement, à l'Attila, à l'Héliodore, à la Messe de Bolsène, n'est pas esthétiquement différente de celle de l'Ecole d'Athènes ou du Parnasse.

Preuve que ces expressions sont générales, et que le sujet seul spécifie le caractère religieux de l'ouvrage.

M. Georges Desvallières

M. Georges Desvallières est petit-fils de Legouvé. La curiosité pour les idées est chez lui un héritage de famille. Le rôle d'organisateur qu'il a tenu dans le Salon d'Art chrétien de l'année dernière, rend le jugement qu'il porte dans cette enquête particulièrement intéressant.

Le rang élevé qu'il tient dans les expositions de la Société Nationale des Beaux-Arts, dont il est vice-président (1), *était une autre raison de rechercher son avis. La lettre qu'il a bien voulu m'écrire, touche à des questions très variées. Quelques-unes qui tiennent à celle qui nous occupe par voie de conséquence seulement, n'en ont pas moins la plus grande importance.*

Monsieur,

Votre questionnaire est singulièrement irritant. On ne saurait y répondre par un oui ou un non, et c'est cependant une affirmation aussi simplifiée que vous semblez attendre de nous.

Vous dites : Pourquoi les artistes chrétiens ne pein-

(1) Depuis président, aujourd'hui démissionnaire avec plusieurs de ses confrères.

draient-ils pas comme tout le monde ? Que penser alors, Monsieur, des maîtres qui, eux, n'ont jamais peint comme personne ? Chaque maître a trouvé une manière particulière de peindre. Ce qui est commun à tous, c'est une petite graine très mystérieuse que Dieu a cachée en eux, et qu'ils ont développée comme ils ont pu, bien plus que comme ils l'ont voulu.

Je vois bien que vous voudriez mettre un terme à l'individualisme effréné. Comme remède à ce mal, vous voulez nous imposer une grammaire ; c'est un catéchisme qu'il nous faut. Seulement, alors qu'à la première ligne du petit livre catholique, le prêtre nous demande : Etes-vous Chrétien ? l'interrogateur nous dirait : Etes-vous artiste? — Mais qui pourra répondre ? La postérité seule. Voyez comme c'est peu pratique. Il faut se résigner à cette constatation, que l'art est une des manifestations les plus mystérieuses de l'humanité. La peinture, ce sont des lignes et des tons auxquels on met une âme. Seuls les artistes peuvent faire ce miracle. C'est une sorte de présence réelle.

L'art est tellement d'essence religieuse, que ce sont les paroles des grands saints qui vous viennent à l'esprit quand on cherche à l'éclaircir. Et pour expliquer la parole de Michel-Ange : « toute œuvre d'art est dévote » et pour lui donner son vrai sens, je pense au fameux : « Aimez et faites ce que vous voudrez », de saint Augustin. Je dirais encore aux peintres : « Soyez artistes et faites ce que vous voudrez. » Mais qu'est-ce qui fait l'artiste ? L'amour. Quel amour ? L'amour divin.

Voyez alors combien un être ayant le sens de l'amour divin et ne croyant pas en Dieu peut errer dans la vie

et dans son œuvre. Aux époques de fausse croyance, l'aspiration divine étant quand même la *volonté* de l'artiste, le côté dévot apparaîtra plus facilement ; mais aux époques de non croyance, ces pauvres et grands artistes écriront leurs poèmes dans un langage barbare, fait de sons inintelligibles, de paroles grossières correspondant aux appétits de la brute, de mots très purs évoquant la foi passée. Le croyant a le droit de s'effarer devant de telles œuvres, et cependant, si les paroles sont peu édifiantes, la mélodie en sera toujours et forcément élevée, puisque c'est aux sphères divines que même involontairement l'auteur aura puisé son inspiration.

Même impossibilité de s'entendre mathématiquement sur cette perfection de l'art dont parle Michel-Ange. Vous l'expliquez «science et proportion du dessin, expérience générale du peintre, facilité d'exécution ». D'accord. Mais prenons, si vous le voulez, des noms : Ingres, le portrait du duc d'Orléans, par exemple, où son Odalisque. Science et proportion du dessin, expérience du peintre, facilité d'exécution : nous sommes d'accord. Je pense. Prenons maintenant le meilleur tableau de M...., une femme nue de M...., quelle science et quelles proportions dans le dessin, quelle expérience du peintre, quelle facilité d'exécution ! Et cependant, si le tableau est bien fini, l'œuvre n'est pas abordée. Et d'autre part examinons les Horreurs de la Guerre, de Goya. Autant que dans Ingres je vois la perfection : science et proportion du dessin, facilité d'exécution, expérience consommée du maître. Est-ce clair ? Non, n'est-ce pas ?

Vous dites : « Un héros boiteux. un saint malpropre

peuvent être proposés en vers ou dans un discours ; dans un tableau ils feront rire. » Songez-vous aux artistes qui pleurent devant Gruenwald, ou qui prient devant les statues les plus frustes de nos plus vieilles cathédrales ?

Jamais un artiste n'a songé à rejeter la beauté visible; mais il y a toutes sortes de beautés. Chaque œuvre d'art est un reflet, un rayon, un fragment de la divine perfection. Et ces beautés ne sont jamais découvertes par *tout le monde.* Il faut les lui montrer, à *tout le monde,* pour qu'il les voie. Il faut même souvent les lui imposer. Aux époques de foi, ces découvertes sont plus facilement admises, car elles sont sanctifiées par les divinités qu'elles représentent matériellement (ainsi s'explique la vogue d'un Greco) ; mais aux époques comme la nôtre, le conflit est bien plus violent. C'est la nuit complète. Et, si d'aventure quelque pauvre artiste, quelque pauvre croyant, veut tirer quelque malheureuse étincelle de son briquet, la surprise est telle que l'on crie à l'attentat. Le petit éclat brillant donne l'effet d'une bombe. Si un artiste ne peint pas les Vierges avec l'onction de pinceau de M. X..., ou les Christs avec le style de M. Y..., on le traite d'extravagant, et on lui reproche de ne pas s'appuyer sur les « communes ressources de l'art ».

Si l'individualisme a des inconvénients, si l'anarchie est mauvaise, il y a quelque chose de pis, c'est la règle du faux. Or, c'est celle de *tout le monde,* que vous nous donnez en modèle.

A tout prendre, la grande parole de Michel-Ange n'est pas plus vivifiante pour l'art que son art même ne l'a été. Les grands génies sont la gloire de l'humanité,

soit ; mais ils ont moins servi aux hommes que ceux qui n'ont servi que la gloire de Dieu, que tous nos sculpteurs de cathédrales, préservés du péché d'orgueil par l'anonymat, et dont les sculptures les plus cachées étaient aussi soignées que les parties placées à portée de l'examen. Dans leurs ouvrages, que de *héros boiteux* ! que de *saints malpropres* ! La grandeur et l'apothéose étaient dans la présentation, dans le cadre.

Voici bien des divergences. Mais il est un point sur lequel nous tomberons d'accord et ce sera ma conclusion.

L'art ne peut être que religieux ; il l'est même quand l'artiste ne le veut pas. Mais vous voyez que la foi renaît. Si elle a gagné peu d'artistes encore, le temps est proche où ils viendront tous se mettre à genoux devant l'Eucharistie. Alors nous verrons (ou nos enfants verront) une école d'art qui égalera celle dont notre cher XIII[e] siècle est le point culminant ; car c'est enrichis de toutes les découvertes de ces terribles individualistes, éclairés de leurs erreurs et de leurs faiblesses, purifiés de certaines erreurs passées, que les artistes se mettront à la besogne.

Veuillez agréer, etc.

GEORGES DESVALLIÈRES.

Dans le commentaire joint à la lettre de Dom W. V., j'ai répondu à une confusion qui se représente, quoique moins expressément, dans celle de M. Georges Desvallières. Je crois indispensable d'y revenir.

Distinguons (cela est essentiel) entre l'essence religieuse de l'art pris en général, présente dans les œuvres profanes même, et la détermination qu'on recherche,

et qu'on exprime, dans ces termes d'art *chrétien*, d'art *religieux*. Nous avouons, M. Desvallières et moi, l'essence religieuse de l'art en général ; mais cet aveu n'a pas pour conséquence de faire admettre qu'il existe un art spécifiquement religieux et chrétien. Précisément la parole de Michel-Ange qui fait l'objet de cette enquête en admettant l'un, refuse l'autre. Même c'est afin de mieux faire entendre que la « peinture dévote » n'existe pas, qu'il allègue la sainteté de l'art en général, laquelle sainteté ne saurait être ni séparée, ni distinguée, de la perfection. « La bonne peinture est noble et dévote par elle-même, etc. »

Donc tout ce que mon correspondant allègue du sentiment divin, qui, chez les modernes, cherche son expression au milieu du désarroi des idées, ne touche pas réellement à la question de l'art chrétien. J'admets ce désarroi, je n'en chicane pas l'effet. J'en reconnais les causes, qui sont (il me semble que nous sommes encore d'accord en ceci) d'une part le défaut d'orientation consciente chez l'artiste, d'autre part le défaut d'une réceptivité commune et déterminée dans le public.

Bon. Mais que vient faire là-dedans la foi religieuse ? C'est passer à l'autre sujet. De savoir s'il y a un art spécifiquement religieux, auquel la foi religieuse ou le sentiment religieux est essentiel, c'est une question ; celle que soulève M. Desvallières en est une autre : elle est de savoir ce qu'il faut à l'art en général, pour que l'expression qu'il procure soit pure, cohérente et splendide, soit autre chose qu'un « langage barbare, fait de paroles grossières, de mots très purs et de sons inintelligibles ».

A cette question-là, sous prétexte que nous avons avoué que l'essence de l'art est religieuse, ira-t-on répondre que ce qu'il faut à l'art pour toucher le but, est la foi ? Ce serait abuser de paroles. Car, si religieuse que soit l'essence de l'art, on ne parvient pas à l'art par la religion, mais par l'étude et la pratique professionnelle. Descartes, qui fondait en Dieu les vérités mathématiques, a répété que l'athée ne peut être mathématicien. S'imagine-t-on que, si quelqu'un eût porté à Descartes une addition mal faite, ce philosophe eût répondu que cela venait chez le calculateur d'avoir omis l'acte de foi ?

Il y a une *essence* des sciences et des arts, que la philosophie a le droit d'examiner ; mais les sciences et les arts ont aussi des *règles*, que les gens de la profession atteignent sans avoir le moindre besoin de remonter à cette essence. Il suffit que la nature même des préceptes l'enveloppe et la suppose ; sans le savoir, sans le vouloir même, ils l'adoptent en même temps que les préceptes, de même qu'en disant que 2 et 2 font 4, selon Descartes, le mathématicien fait acte de foi en Dieu.

Je parle des préceptes. M. Desvallières m'arrête et me dit : Quels préceptes ? Pardon ; c'est à lui de les dire.

Le soin de marquer les règles de l'art revient à celui qui le pratique. Le critique n'est là que pour écouter l'artiste. Il dit que je veux imposer une grammaire. Je ne veux rien imposer du tout. Grammaire ou non, je me borne à constater que les peintres suivent des règles. En essayant de les formuler, je ne prétends à rien qu'à rendre par des paroles une partie des pratiques

dont ils sont les auteurs, et aussi à entrer dans les enseignements de ceux d'entre eux qui ont écrit. Si ce que j'en tire est trop étroit, que M. Desvallières me corrige ; je suis tout prêt à l'en croire. Il n'y a qu'une chose que je ne croirai pas de lui, c'est que les règles n'existent pas.

Mais voyons le détail.

J'ai parlé de « perfection de l'art, de science et de proportion du dessin, d'expérience générale du peintre, de facilité d'exécution ». J'ai parlé de ces conditions de l'art parce qu'un de mes précédents correspondants (M. Marguillier) me les suggérait. On m'objectait qu'elles rabaissaient l'art ; j'en ai relevé l'idée; en somme je les admises. Qu'est-ce que M. Desvallières y trouve à redire ? Que ces conditions se rencontrent dans les ouvrages de M.... et de M...., où (selon sa forte expression) l'œuvre n'est pas même « abordée ». Ainsi, le tort qu'il y aurait à donner ces conditions pour les préceptes de l'art, c'est que, tout en se vérifiant dans de bons ouvrages (ceux d'Ingres), elles ne sont pas moins réalisées chez les médiocres. Mais alors, leur défaut n'est pas d'être trop étroites, il est d'être trop larges, et me voilà lavé du reproche d'intolérance.

C'est un point ; voici l'autre. Ces conditions, dit M. Desvallières, sont chez Goya ; cependant quelle différence de Goya à Ingres ! L'identité d'éloges donnés à des talents si différents, n'est-elle pas faite pour tout brouiller ?

Vieille objection ; elle date de 1830 ; elle est dans les préfaces de Victor Hugo. A mon avis rien n'est si faible. Car en quoi la complication des effets saurait-elle faire douter de la simplicité des principes ? Nos anciens

auraient répondu que le principe est l'imitation du vrai, que cependant il y a d'une part des vérités diverses, de l'autre des moyens d'expression divers, et que de cette double diversité naît un nombre infini de combinaisons, auquel il faut encore ajouter le surcroît des espèces mixtes ; que de ce grand nombre d'espèces, tant réalisées que possibles, il est sûr que le dénombrement ne sera jamais achevé, mais que rien n'empêche de montrer dans chacune la conformité des principes : d'une part dans celles que les artistes ont réalisées déjà, de l'autre dans celles qui sont à naître, et cela à mesure qu'elles naîtront.

A mesure qu'elles naîtront ? La raison ne les prévoit donc point ? Elle est donc inutile ? Non pas. Mais il faut la considérer chez l'artiste, non chez le critique, non sur le papier, mais en acte, mêlée à la pratique, qu'elle éclaire et qu'elle guide. L'artiste, en tirant de ses goûts, de ses aptitudes, de ses talents, une application neuve de principes éternels, veille à ne rien perdre de ceux-ci, à en tirer une solidité pour son œuvre, et, si quelque partie de ces principes littéralement compris fait obstacle, à pénétrer jusqu'à l'esprit, redoublant par ce soin même l'hommage dont il honore les règles.

C'est ainsi que toute pratique procède. Une science consiste à comprendre, un art consiste à faire ; l'une est confiée à la mémoire, l'autre aux organes d'exécution. Il est inévitable que les règles de l'art, n'étant qu'une mise en train de ces organes, aient à s'achever par un supplément de lumières, qui n'est révélé qu'à l'action, qui ne prend corps que dans l'action. Et je consens qu'on dise que c'est la un « mystère », puisqu'en

effet celui qui pratique ne pourra jamais parfaitement le faire entendre à celui qui ne fait que regarder, et que lui-même ne trouvera peut-être pas de paroles qui l'expriment ; mais ce mystère n'a rien de religieux ; et le religieux essentiel de l'art consiste en tout autre chose que cela.

Pas davantage ce mystère ne livre au hasard la pratique du peintre. Au contraire, le peintre muni de ces règles, que lui seul pénètre en les appliquant, travaille (s'il est digne de son art) avec une certitude égale à celle que n'importe quel autre art comporte.

Nous voici dispensés de ce que M. Desvallières, désespérant de comprendre, nous indique comme solution du tout : à savoir, de nous rejeter à la seule foi en Dieu ; outre que cette foi, requise comme clef du problème ne nous dispenserait pas de définir ses effets dans le train de la pratique. En effet, ce serait se tromper beaucoup d'imaginer qu'un principe spirituel puisse se faire sentir dans les résultats sans que les moyens soient modifiés. Or dans l'ordre de l'exécution, justement ces moyens sont tout.

Ceci posé,venons à la question de l'art spécifiquement religieux et chrétien. On veut qu'il existe, et je demande qu'est-ce qui le distingue, qu'est-ce qui le fait être ?

M. Desvallières allègue le XIIIe siècle, qu'il exempte du péché d'orgueil parce que les imagers n'y ont pas signé de leurs œuvres. De plus ces simples gens ne refusaient pas la laideur, mais au contraire l'accueillaient, contents de la représenter humblement, sans façon. C'était assez pour eux de travailler à un ensemble dont la gloire dépassait à la fois (me trompé-je dans l'interprétation ?) leur talent et leur nom.

Tel serait l'art chrétien, tandis que les grands génies comme Michel-Ange seraient à part, à part de l'inspiration religieuse, à part (et c'est une conséquence) du service de l'humanité, précisément à cause de leur génie, qui les arrache à l'œuvre collective, à l'action anonyme et familière, laquelle est exempte d'orgueil maudit, et partant accessible aux foules.

M. Fagus a déjà touché ce point. A la précision que M. Desvallières lui donne, je répondrai par deux points de fait.

Le premier est que, si l'on y regarde de près, les imagers du XIIIe siècle n'ont ni accepté, ni recherché la laideur dans leurs personnages, qu'ils y ont mis au contraire toute la dignité, tout le style dont ils étaient capables. Voyez par exemple le beau Dieu d'Amiens. Et quant aux grotesques mêlés dans l'ornement, c'est autre chose ; ce sont des figures de fantaisie, non des saints.

Pour l'anonymat des mêmes artistes, c'est un ancien usage qui ne tient pas à la nature collective de l'œuvre. La preuve est qu'il s'étend, pour ces temps-là même, jusqu'à des ouvrages distincts comme les tombeaux, les tableaux d'autel, etc. et plus tard à quantité d'œuvres de la Renaissance et du XVIIe siècle, où l'intention d'humilité ne peut être supposée. De plus, comment admettre qu'une certaine beauté ait été évitée des anciens imagers, en vertu de cette humilité ? Cette conduite n'aurait rien eu de sensé. On répond que la beauté se trouvait dans l'ensemble de l'édifice. Le vice d'orgueil eût donc été le fait du maçon ?

Tel est, comme j'ai dit, le fait sur ce point-là. Au contraire M. Desvallières a raison quand, à ma critique du

« héros boiteux », et du « saint malpropre », il répond qu'« il y a toutes sortes de beautés ». Certainement. Il y a celles de Raphaël et il y a celles de Ribéra.

Seulement qu'on prenne garde que l'art de Ribera consiste justement à composer son tableau, à ménager ses lumières et jusqu'à son exécution, de façon que l'attention du spectateur soit sans cesse détournée des laideurs de l'objet pour se porter sur autre chose : en sorte que ces laideurs ne sont perçues que mêlées à toutes sortes de prestiges, auxquelles elles servent d'assaisonnement. Ainsi le héros boiteux, le saint malpropre rentrent dans l'art ; mais non pas cependant dans toute espèce d'art, réglé sur n'importe quel principe. Celui qui vise à l'impression de simplicité et de majesté ne peut pas du tout l'employer ; et c'est celui-là que requièrent les sujets religieux.

On pleure devant Gruenwald, dit M. Desvallières, soit ; mais grâce à combien d'entraînement, dicté par des esthétiques chimériques et par des systèmes ! Cela est le fait de peu de personnes ; la foule rit.

Mon correspondant méprise cette épreuve. Le sentiment de *tout le monde* est sans poids à ses yeux. Il ne conviendrait pas, je l'avoue, d'y déférer exclusivement; cependant on a le devoir d'en tenir compte. *Tout le monde* ne laisse pas d'avoir raison, et je suis assez d'avis que, dans l'ordinaire des cas, on tâche de plaire à *tout le monde.* Evidemment ce n'est pas assez, puisque nous voyons le premier sot venu atteindre tous les jours ce but ; mais aussi ne peut-on admettre la possibilité d'un conflit essentiel, permanent, du vrai mérite et du sentiment général.

Quant à peindre « comme tout le monde », qui est

ce que je demande de la part des artistes chrétiens, cela, dans mon intention, ne veut pas dire qu'ils aient à imiter ce qui s'est fait avant eux, mais à ne pas se distinguer par leur manière de peindre, en tant que chrétiens, des autres peintres. Même remarque des « communes ressources de l'art », qui ne signifient pas la répétition du déjà fait, mais l'usage des moyens d'expression dont le commun des peintres, dont les peintres profanes, disposent.

M. Charles Morice

On sait quelle est l'évolution accomplie par les idées de M. Charles Morice. Partant d'origines symbolistes, il est parvenu à la foi catholique. Les rapports qui rattachent les œuvres de l'esprit à la pensée catholique dans tous les genres l'ont toujours eu pour observateur attentif. Du vivant de Carrière il fut de ses admirateurs ; après la mort de cet artiste, il avait fondé la société des Amis de Carrière, maintenant dissoute.

Ces traits divers contribueront à donner à l'avis de M. Charles Morice une importance particulière (1).

Monsieur,

Il y a un art religieux, qui est l'art par excellence. Il n'y a pas de technique religieuse.

Tout au plus pourrait-on dire que la préoccupation particulière de l'artiste religieux prête un intérêt, particulier lui aussi, à cette question du SUJET *en art*, à propos de laquelle on a tant discuté.

(1) Mort aujourd'hui.

La parole de Michel-Ange que vous citez, est l'expression absolue de la vérité certaine.

Recevez, je vous prie, toutes mes salutations.

CHARLES MORICE.

Le sujet en art, grande question en effet, que les gens de lettres ont brouillée, et dont les peintres ont achevé la ruine.

Je voudrais réserver le nom de *sujet* à ce qui est extérieur à la matière peinte, à tout ce qui ne s'y rapporte que par la réflexion, à tout ce qui suppose pour être aperçu, des connaissances soit d'histoire, soit d'allégorie, soit de religion. Au contraire ce qui tient à la peinture, ce qui, tout en dépassant le matériel des formes et des couleurs, n'en est pas moins communiqué par le langage naturel des traits, des attitudes etc., je l'appellerais l'*expression*.

Or l'expression (ainsi définie) est légitimement comptée dans le jugement qu'on fait d'un tableau. Les peintres qui l'ont méprisée comme dépassant la pure matière, sans prendre part qu'elle y est liée en nature, se sont trompés. Au contraire, ils ont eu raison de regarder comme étrangère à garde de peindre la question des convenances historiques, celle du costume, de la véracité de fait, etc. Quoique ces choses soient à recommander, ce n'est pas le génie du peintre qui les rassemble, mais l'exactitude, le bon sens et la diligence de l'homme qui peint, et qui se trouve prié d'exercer ses talents pour quelque autre usage que le simple plaisir de l'art.

S'il s'agit d'un tableau d'église, comme l'objet de ces convenances, de ce costume, de cette véracité est

sacré entre tous, il y faudra plus d'attention, plus de soin à ne les choquer en rien. Ainsi il est certain que le sujet y aura plus d'importance qu'ailleurs. Toute l'ancienne critique n'a cessé de se plaindre, malgré le mérite des Vénitiens, du peu d'égard qu'ils ont eu à cela.

Quant au caractère du tableau, à celui qu'il reçoit de la composition, des lignes et des couleurs, j'ai déjà dit comment on devait le régler dans ses rapports avec un sujet religieux.

C'est tout, et je note que M. Charles Morice, en rejetant tout le caractère proprement religieux du tableau sur le sujet, est d'accord que la peinture en tant que telle n'en tient rien.

M. de Penguern

M. de Penguern est un peintre homme du monde, officier en retraite, qui passe le printemps à Paris et la plus grande partie de l'année dans une maison des champs près de Quimperlé. Breton de race, de traditions et de goûts, il tire de la campagne de Cornouailles des paysages finement ressentis, et peints avec un parfait amour. Il est catholique de foi et de pratique.

Du point de vue spécifique, grammatical, étymologique, il n'y a pas d'art chrétien, pas plus qu'il n'y a d'art ethnique : italien, allemand, ou français.

Mais il y a des artistes chrétiens comme il y a des artistes français, c'est-à-dire des cœurs, des cerveaux, des sensibilités formées par la race et l'éducation,

portés par ces formations non seulement au choix de leurs sujets, mais encore à une certaine manière de les rendre.

Toutefois, la formation ethnique est encore supérieure à la formation spirituelle chez l'artiste. On distingue des écoles : italienne, allemande, flamande espagnole, française ; il serait imprudent de se servir de l'expression généralisatrice d'école chrétienne, sans y ajouter le qualificatif national : *car l'artiste chrétien rend sa pensée à travers sa formation ethnique.*

Rien ne ferait mieux ressortir cette vérité qu'une exposition des Vierges des meilleurs artistes chrétiens. Chacune de ces Vierges crierait sa nationalité. Ces merveilleuses pièces à conviction trancheraient plus rapidement le débat que toute discussion de plume ou de parole.

Cela s'explique tout naturellement. Nous ne rendons les choses les plus idéales que par ce qui est à notre connaissance. Les règles de l'esthétique sont du plus sûr positivisme ; et les plus belles généralisations d'art, comme celles de la sculpture grecque, ne sont qu'harmonies de vérité. N'oublions pas que pour sauver le monde, Dieu s'est fait homme, et que nous n'avons pour rendre sa divinité que le modèle de l'incarnation qu'il a choisie ; qui varie selon les races et les latitudes et dont les caractéristiques locales imprègnent tellement les plus grands artistes qu'il en reste toujours trace dans leurs œuvres.

Devant cette force de la nature, aucune esthétique particulariste ne peut fixer des schémas de couleurs ou de formes, spécifiques à l'idée chrétienne. La force de Michel-Ange est-elle moins chrétienne que la grâce pé-

nétrante de Raphaël ? trouve-t-on plus d'art chrétien dans la Vierge au Grand Duc et dans celles de Filippo Lippi, encore imprégnées, l'une comme les autres, du préraphaëlisme, que dans la Vierge de Foligno, où l'idéalisme le plus pur se dose sur les solidités du réalisme.

Il ne faut pas considérer les déformations des primitifs comme les signes caractéristiques d'un art. Elles ne viennent au contraire que d'un art naïf, encore imparfait, au service d'une foi ardente qui, soucieuse avant tout d'exprimer son ardeur, ne s'est pas embarrassée de poursuites réalistes.

Mais tous ceux qui, à partir de l'époque où la vérité des formes et de la perspective a été retrouvée, s'imaginent ajouter quelque chose à leur pensée par des déformations symboliques, ne trompent qu'eux-mêmes. Ils ont à leur disposition un dessous matériel supérieur ; c'est la pauvreté de leur foi, leur impuissance à mettre le signe de la croix sur un front moderne, dont ils ne sentent que le paganisme, qui leur font chercher le mysticisme dans des déformations conventionnelles.

Cette dernière observation était nécessaire avant de conclure, car elle s'oppose à l'adoption de tout signe conventionnel primitif caractéristique d'un art chrétien.

Non, il n'y a pas d'art chrétien, il n'y a même pas d'école chrétienne, en peinture ni en sculpture ; il n'y a que des artistes chrétiens traduisant leur foi avec leur tempérament, leur éducation et les moyens de leur époque, ou les découvertes de leur génie.

A. de Penguern-Trésiguidy.

« Dieu s'est fait homme », dit M. de Penguern. La remarque est capitale ici. En peignant Jésus-Christ, le peintre ne saurait peindre que les apparences d'un homme. Qu'il lui donne la noblesse et la dignité, qu'il élève fort haut son caractère, qu'il atteigne au divin : ce divin ne laissera pas pour cela d'être le trait d'une figure d'homme, réduit à la vraisemblance humaine. Le propre miracle de la révélation, transmis par des paroles à notre intelligence, n'entrera jamais dans la peinture, laquelle est confinée aux apparences mortelles et qui ne tente de s'en échapper (artifice des apparitions transparentes, paroxysme de geste et d'expression) que pour tomber dans le futile, l'indécent ou le ridicule.

Cela n'empêche pas qu'un tableau, en rendant à nos yeux l'image sensible de Celui que d'ailleurs nous connaissons comme Dieu, ne puisse joindre utilement les propres impressions de l'art aux impressions de piété qui nous viennent d'ailleurs, et c'est en cela qu'un tableau est religieux, parce qu'il représente avec toutes les convenances un sujet religieux.

M. de Penguern donne une preuve curieuse de cette limitation apportée par l'art aux intentions chrétiennes du peintre : c'est la diversité des types, soit de la Vierge, soit du Sauveur, présentés par les diverses écoles. Je ne sais si cette remarque gênerait beaucoup un fantaisiste de la critique. Il dirait que chaque école réalise le divin avec les idées de son pays, et que cela n'en est pas moins le divin. Mais un chrétien de pratique se fait de la Divinité une autre idée ; il ne saurait la concevoir que supérieure aux déterminations de temps et d'espace. Il est donc obligé d'avouer que

le plus grand nombre des tableaux qu'on lui présente comme portant ses marques, n'ont tout au plus que celle d'une grâce tempérée, fort inférieure à ce modèle.

Du reste je crois essentiel de maintenir que les peintres de grand style échappent à cette constatation : par exemple Raphaël, Poussin, les Carraches, le Dominiquin, Lesueur, et Michel-Ange lui-même. Quoique le miracle de la religion, chez eux comme les autres, demeure hors des prises du pinceau, le caractère naturel des apparences humaines est porté chez ces peintres au point d'élévation qui convient au sujet divin. Précisément ce point d'élévation efface le caractère ethnique.

Mais la route qu'on voit tenir à quelques-uns de nos contemporains est si pleine d'illusions en cela, que ce qu'ils présentent comme de plus empreint du caractère religieux, est au contraire les tableaux où ce type ethnique est le plus accusé : les primitifs des Pays-Bas par exemple. C'est le renversement des vrais principes des choses.

M. Charles Shannon

M. Charles Shannon est un des peintres les plus estimés de la jeune école d'Angleterre. Ses ouvrages, exposés à l'Académie, sont fort suivis des amateurs. Il n'a je crois, jamais paru à nos Salons. Les impressionnistes français ont eu beaucoup d'effet sur sa manière, qui est d'un coloriste peignant dans la gamme la plus vigoureuse.

La lettre qu'il m'a fait l'honneur de m'écrire est en anglais. J'en donne la traduction.

Monsieur,

Je ne suis pas un homme de lettres, et j'ai peu d'aptitude à traiter par écrit des questions d'esthétique compliquée.

Mon avis est que Michel-Ange a exprimé les conditions de l'art *le plus noble et le plus élevé* (qui est le sien) en disant que la bonne peinture « est noble et dévote par elle-même etc. ». Tout effort qui tend au parfait est, pris en soi, un acte religieux. Mais il y a bien des manières de tendre à la perfection. Celle que Michel-Ange a suivie est la plus relevée et la plus complète que je connaisse, mais non pas la seule cependant.

Il y en a d'autres, et M. Maurice Denis exprime une règle que je trouve fort juste quand il dit : « Je ne reconnais d'autres nécessités que la logique de métier, qui rend plus claire et plus forte l'image de la pensée. » Cela permet de comprendre à la fois l'art sublime du divin Michel-Ange et l'art plus *limité*, plus dévot, du divin Fra Angelico.

Au contraire je ne puis absolument pas accorder à M. Maurice Denis ce qu'il dit de la « culture religieuse ». Tous les maîtres de la Renaissance l'ont eue, cependant tous n'ont pas été de grands peintres religieux. Les peintres allemands, Cornélius, Kaulbach et Overbeck se sont faits catholiques pour peindre des tableaux religieux, à la lumière de la foi et de la doctrine, et leurs ouvrages sont, comme vous dites en français, de la dernière platitude.

Veuillez me croire, Monsieur, sincèrement à vous.

Charles Shannon.

Il y a, je crois, erreur de fait sur Cornélius et sur Kaulbach ; mais il est sûr qu'Overbeck et quelques autres se sont convertis pour mieux peindre. J'ai connu de même quelqu'un qui assurait ne pouvoir goûter les primitifs du Louvre que quand il était en état de grâce. Un jour ils lui parurent affreux. Notre homme courut se confesser, et au retour trouva tout reluisant.

Qu'on ne croie pas que j'invente. J'ai connu le cas, je pourrais citer le nom. Or cet excès de sottise accuse la confusion que font, sans aller jusque-là, quelques bons esprits prévenus, de la piété en acte avec le sentiment religieux convoyé par quelque œuvre d'art. Cela fait deux. Toute la sincérité religieuse du monde, non seulement ne suffira pas à mettre au jour de bons tableaux, mais, chez l'homme de l'art même, ne fera pas toujours que l'ouvrage ait les qualités requises pour la représentation d'un sujet religieux.

J'ai dit que ces qualités requises consistaient dans un caractère général, non proprement religieux, mais tel que les sentiments inspirés par le sujet religieux s'en accommodent. Ceux qui, tenant pour un art proprement religieux, croient qu'au sentiment religieux correspondent des ressources particulières de l'art, que ce sentiment met en mouvement, ne peuvent imaginer ce divorce. Le fait devra les détromper.

Quant à ce que dit M. Shannon, que la perfection de Michel-Ange n'est pas toute espèce de perfection ; sans doute. Seulement, M. Maurice Denis, qu'il cite, voudrait qu'en plus de ce qu'on nomme perfection, il y eût en peinture des mérites issus directement et sans intermédiaire de l'inspiration. La conséquence serait qu'une inspiration chrétienne s'exprimerait dans l'œuvre d'art

sans que nous eussions lieu de demander par quel moyen, par quelle espèce de couleurs, par quelle espèce de lignes, cela a lieu.

Ce qu'il faut dire (d'accord avec M. Shannon, je crois), c'est que la liberté de l'inspiration oblige à reconnaître des genres de perfections bien différentes, toutes cependant soumises à la nécessité de s'exprimer par le matériel de l'art, et limitées à ce que ce matériel comporte. La détermination proprement religieuse est justement une chose qu'il ne comporte pas.

Preuve, l'erreur d'Overbeck, que M. Shannon relève et à laquelle le soin qu'il prend de l'alléguer en réponse à cette enquête, donne avantageusement toute sa portée.

Conclusion

Je comptais pousser plus loin cette enquête. Telle qu'elle est, un point y est évident. C'est qu'à ceux qui soutiennent la thèse d'une spécificité de l'art chrétien, il a été comme impossible de dire en quoi elle consistait.

Tantôt ce point échappait à leurs prises, glissait entre leurs mains ; tantôt faisant effort pour le saisir, ils ne pouvaient éviter les contradictions. Quant aux exemples, si l'on omet les ouvrages du moyen âge, ils ont été en peine d'en trouver. Tout ce qu'on a essayé depuis un siècle en ce genre, ne leur a été d'aucun appoint. Aucun n'a songé à s'en servir, tant il est évident que ces essais ont échoué. Les tenants de la thèse contraire se sont moqués d'Overbeck ; pour prouver qu'un art

chrétien peut exister, personne n'a pris sur soi de citer Hippolyte Flandrin.

Impossibilité de définir cet art, impossibilité de le faire ou du moins de le refaire : voilà ce qui se constate ici. A cela j'espère que l'enquête aura joint assez de raisons positives pour faire concevoir au lecteur ce qu'est réellement l'art au service de la religion, de quelle manière il s'y associe et en accompagne les sentiments, comment en un mot Michel-Ange, en rejetant l'existence d'une peinture spécifiquement chrétienne, a exprimé la vérité.

LE FAUX LÉONARD
DU MUSÉE DE BERLIN

Le monde du goût et de la critique est agité en ce moment par un événement singulier. Pour une somme qui ne va pas à moins de 200.000 francs, dit-on, M. Bode a acheté pour le musée de Berlin, dont il est conservateur, un buste de Flore en cire qu'il dit être l'œuvre de Léonard de Vinci, et qui n'est qu'un ouvrage moderne, de provenance anglaise et médiocre. On nomme jusqu'à l'auteur, Richard Cockle Lucas, travaillant il y a cinquante ans. Les preuves, depuis l'achat commis, en ont été rendues publiques. Cependant le musée de Berlin ne convient pas de son erreur. M. Bode maintient son sentiment. Il vient même d'en saisir le public parisien par une défense en langue française parue dans le *Figaro* du 2 décembre dernier.

Les *Arts* n'en ont encore rien dit. Mais il n'est pas possible qu'ils n'aient une opinion. Ne serait-il pas utile d'en faire part au public, après que tant de raisons échangées ont commencé de brouiller une question si claire, surtout après que la lettre de M. Bode a mis la défense de Berlin en position privilégiée ?

Il est fâcheux qu'on ait fait en Allemagne une ques-

Paru dans les *Arts,* février 1910.

tion d'honneur national de cette affaire, que l'empereur y ait commis son autorité, qu'un connaisseur comme M. Bode, en soutenant l'authenticité, ait risqué sa réputation et compromis par là les services qu'elle le met à même de rendre ailleurs.

De cet échec à la science d'un connaisseur fameux, un dommage s'ensuivra pour la critique, auquel même hors de l'Allemagne, chacun ne peut manquer d'être sensible. Pour parer à ce mal, on voudrait n'avoir qu'à soutenir M. Bode dans ses dénégations. Mais cela est impossible. L'évidence du faux est éclatante. Elle éblouit tous les yeux. Elle obligera un jour M. Bode au silence. C'est donc rendre service à lui-même et à tout ce qu'il compromet d'autorités et d'intérêts, que de le presser d'avouer la vérité.

*
* *

Il a acheté le buste de M. Murray Marks, lequel l'avait acheté de M. Spink de Londres, lequel l'avait acheté de M. Sparks de Southampton, lequel l'avait acheté de M. Long, lequel l'avait acheté de M. Mann, les deux derniers de Southampton pareillement.

M. Mann l'avait eu de la vente de M. Simpson, qui le tenait directement du fils et héritier de Richard Cockle Lucas, l'auteur du buste. La vente Simpson eut lieu en 1904. Le fils de Lucas, Albert Durer Lucas, avait cédé le buste à Simpson en même temps qu'une maison qu'il avait à Chilworth, dite Chilworth Grove, et plusieurs autres objets, en 1888.

Voilà un pedigree parfaitement établi. M. Bode ne le conteste pas. Pas davantage il ne conteste qu'au cours

de ces transactions le mérite qu'il trouve au buste, l'origine qu'il assigne, sont demeurés enfouis et inconnus. Ni M. Simpson, ni M. Mann, ni M. Long, ni M. Sparks, ni M. Spink n'ont cru que le buste fût de Léonard de Vinci. Ces messieurs le regardaient comme un objet de peu de prix. A la vente Simpson il passa dans un lot (nº 234 de la vente) et ce lot fut vendu 5 chelins.

M. Bode convient de cela. Mais il fait remarquer qu'avant de passer entre ses mains, le buste fut présenté aux lecteurs du *Burlington Magazine* avec l'attribution dont il se porte garant. Il n'est donc pas le premier qui se soit avisé d'en tenir Léonard de Vinci pour l'auteur.

Fort bien, mais il reste établi que dans l'espace de cinq ans, quatre ou cinq acheteurs et vendeurs ont trafiqué du buste sur des données tout à fait différentes; et puisque la découverte ne vient pas de M. Bode, une autre remarque doit être jointe ici : c'est que la science toute pure n'est pas le premier auteur de cette découverte. Elle a pris naissance chez les marchands ; elle émane d'une source intéressée. Elle est donc suspecte. Cela est incontestable. De sorte qu'avant tout examen du buste, sur le seul récit de son histoire, on est en droit de le préjuger faux.

M. Bode oppose à cela deux raisons : l'une, le buste même et ses mérites ; l'autre, que M. Lucas fils fut sans doute le premier à ne pas connaître ce qu'il valait. On dit Richard C. Lucas auteur du buste ; Richard C. Lucas, au contraire, ne l'aurait eu entre les mains que comme précieux ouvrage du temps passé ; il l'aurait conservé à titre de chef-d'œuvre, et de chef-d'œuvre de Léonard. L'ignorance de ceux qui succédèrent dans la

possession de l'ouvrage, aurait causé l'éclipse de cette réputation ; plus anciennement le jour luisait. Ce n'est qu'une tradition à renouer.

Par malheur pour cette explication, M. Lucas fils vit encore. En lui vit le témoignage de la vente qui fut faite de Chilworth Grove et du buste à Simpson ; en lui vit le souvenir de l'estime qu'a pu faire du buste Richard Cockle Lucas tant qu'il vécut. Or l'attribution de M. Bode a été une surprise pour lui. Jamais il n'avait eu l'idée que le buste pût être de Léonard, jamais il n'a ouï dire qu'il fût ancien.

Mieux encore : il porte témoignage que le buste est l'œuvre de son père ; il assure qu'il l'y vit travailler ; il en rapporte les circonstances. Un de ces tableaux d'école qu'on attribuait autrefois libéralement à Léonard de Vinci, représentant Flore, maintenant propriété de la famille Morrison à Basildon, a servi à Lucas de modèle pour le buste. Le célèbre marchand Buchanan, qui possédait ce tableau et le dénommait Joconde, commanda l'ouvrage au sculpteur en 1846. Pour des raisons qui n'ont pas d'importance, M. Albert D. Lucas se rappelle que la commande fut abandonnée, et qu'à cause de cet abandon le buste resta chez son père.

Voilà ce que dit M. Albert D. Lucas. D'accord avec lui, M. Whitburn, autre témoin, assure que plusieurs fois il a vu Lucas travailler au buste en question. En fait de témoignages muets et d'autant plus solides, la comparaison du tableau, en ce moment exposé aux Grafton Galleries, avec le buste représenté par deux parfaites photographies, confirme le fait. Le *Times* a finement remarqué que, vu de face, le buste est une copie exacte du visage tracé dans le tableau ; que. vu de

profil au contraire, le sculpteur n'ayant plus de modèle, lui avait donné le style du temps, que nos voisins nomment *early Victorian*, et que nous appelons *dessus de pendule.*

Est-ce tout ? Non pas.

M. Albert D. Lucas a rapporté que son père avait l'habitude de soutenir ses ouvrages de cire avec des bois et des chiffons. On a radiographié le buste ; autant que cela se pouvait on en a fouillé l'intérieur ; cette recherche a fait découvrir ce que M. Lucas fils annonçait, c'est-à-dire des débris d'étoffe reconnus du XIXe siècle. Enfin il existe du buste une ancienne photographie prise par Richard C. Lucas. Sous cette photographie, pour conserver (dit le même témoin) le souvenir de la besogne de copiste à laquelle est dû son ouvrage, il a inscrit ces mots : *the Flora of Lionardo da Vinci* (la Flore de Léonard de Vinci). La photographie a paru dans les *Illustrated London News.*

Voilà, dira-t-on, une cause entendue. Elle devrait l'être. Elle l'est en effet pour tous ceux qu'aucun intérêt n'engage à chicaner sur l'évidence. Elle ne l'est pas pour M. Bode.

M. Bode écrit au *Figaro* que toutes les apparences sont pour lui, que les suffrages de l'Europe lui seraient acquis, sans les lettres écrites au *Times* par « un certain M. Cooksey », qui le premier a dénoncé l'erreur. « Un certain » marque l'intention de décrier ce témoignage. Mais les lettres de M. Cooksey, en contant ce qui précède, ne font que rapporter le témoignage de Lucas fils lui-même. Voilà une grande autorité.

M. Bode ne l'accepte pas. Il n'accepte pas celle de l'autre témoin, M. Whitburn. Que l'un et l'autre aient

vu Lucas père travailler au buste, cela ne conclut pas. « Le sculpteur, dit-il, ne *modelait* pas le buste, il ne faisait que le *restaurer.* » — Vraiment ! Qui assure cela ? M. Bode. Mais M. Bode n'a pas vu. — Sans avoir vu, il rétorque qui a vu. C'est qu'en voyant, MM. Witburn et Lucas fils ont pu se tromper. — Soit, mais M. Bode, qui n'a pas vu, quelle créance aurons-nous en lui ? Si Lucas modelait ou restaurait, il n'en sait positivement rien. Il l'affirme ; mais ceux qui ont le droit d'affirmer, ayant été témoins, affirment le contraire.

Je vois bien qu'en preuve de ce qu'il avance, il glisse que le buste offre des traces de restauration. « Sa restauration, dit-il (la restauration de Lucas), n'y a laissé que trop de traces. » Mais qui dit que ces traces soient de Lucas ? Depuis 1904, le buste a passé par les mains de plusieurs marchands : je le défie bien de prouver qu'aucun de ces marchands n'est l'auteur des traces qu'il relève. Ainsi, rien dans les faits n'appuie l'explication qu'il oppose aux témoins d'un fait, et l'affirmation de ces derniers reste entière.

Entier aussi le témoignage muet des chiffons trouvés dans le buste. Car comment nier qu'ils soient de Lucas, quand on est obligé d'en connaître la date ? Restauration, dit encore M. Bode. Lucas a consolidé le buste « en introduisant à l'intérieur » tous ces ingrédients modernes. Mais quoi ! à l'intérieur, sous la croûte mince et fragile, infiniment précieuse de la surface ? La parole est aux praticiens. Si M. Bode en trouve un seul pour assurer qu'un tel exemple de restauration n'est pas le plus périlleux du monde, le moins réellement praticable, en un mot unique de son espèce, nous consentirons à l'entendre.

Reste l'inscription de la photographie. M. Bode l'explique ainsi : *Ce buste est de Léonard et représente Flore.* Cependant le seul sens vraisemblable est le sens que Lucas fils donne pour vrai. Un buste de Léonard est chose dont l'importance aux yeux d'un amateur est unique. Celui qui le possède n'écrit pas au-dessous un simple rappel d'attribution. Il insiste, donc, explique la merveille, il en mentionne la rareté. Un amateur écrit : *Calisto par Rubens* ; mais il dit : *Ce précieux ouvrage, unique échantillon des talents de Léonard de Vinci en sculpture*, etc. Cette mention : « La Flore de Léonard », n'offre de vraisemblance qu'en tant qu'allusion au tableau. Contre un témoin de fait, point donc de faits encore.

*
* *

Ce terrain des faits est interdit à la défense de Berlin. Tous les efforts qu'elle fait pour y prendre pied sont vains. Ils l'ont été, ils le seront toujours. S'il ne s'agissait que d'amuser le lecteur, on pourrait raconter l'histoire des positions prises d'abord, puis abandonnées par cette défense, à mesure que les faits établis la rendaient impossible sur ces points-là.

On avait d'abord allégué que la photographie des *Illustrated London News* n'était pas d'après le buste, mais d'après une copie. En conséquence le sens de l'inscription, tel que Lucas fils le propose, ne prouvait rien contre l'original, et l'on admettait ce sens-là. Depuis, il a été établi que la photographie représente bien le buste de Berlin ; alors ce sens fut contesté.

A Berlin on commença par nier que le buste contînt

les chiffons indiqués par Lucas fils ; et cette absence de chiffons prouvait qu'il avait tort. Enfin les chiffons furent découverts ; et ce fait accepté fut commenté de manière que la même conclusion restât.

Tout cela ne prouve rien en soi contre la thèse. On peut avoir raison avec des raisons fausses. On peut être contraint de changer de preuves pour soutenir la même vérité. Mais ici les dénégations ont toujours été sans consistance, et les faits au moyen desquels on essayait de les faire admettre, fournissent, en manquant tour à tour, une preuve évidente d'impuissance.

Il est vrai que, faible sur la défense, M. Bode essaie de passer à l'attaque. Comme preuve de fait que ses adversaires ont tort, il allègue les fentes et les détériorations de la cire, visibles dès le temps de Richard Cockle Lucas, dans la photographie du buste. « L'œuvre était donc, dit-il, déjà à cette époque d'une très grande ancienneté. » D'une très grande ancienneté, parce que la cire était fendue ! Voilà qui ne convaincra personne. Des ouvrages de cire récemment achevés sont parfaitement sujets à se fendre ; c'est une question de manipulation. Ailleurs il allègue « la croûte épaisse et grise de crasse ». Chacun lui répondra qu'une grande antiquité n'est pas nécessaire pour expliquer cette croûte.

*
* *

Ce terrain manque donc. Aussi M. Bode cherche-t-il avec une insistance visible d'autres appuis. Un de ses arguments le plus souvent répété et auquel la lettre qu'il vient d'écrire retourne sans cesse, c'est l'excellence du buste, ses mérites et l'authenticité de son style. « Je

suis certain, dit-il, qu'aucun collectionneur ou artiste, tant soit peu connaisseur, ne déclarerait y voir une œuvre moderne. »

C'est parce que l'attribution du buste de Berlin à Léonard est intrinsèquement certaine, que M. Bode regarde comme nécessaire d'interpréter les témoignages de Lucas fils et de Whitburn (parlant de l'exécution du buste), comme d'une restauration seulement. C'est à cause de cette certitude que les chiffons, dont l'apparence est d'avoir servi à faire le buste, sont regardés par M. Bode comme « introduits à l'intérieur » d'un buste exécuté longtemps auparavant. C'est en vertu de la même certitude que l'inscription de la photographie est commentée contre la vraisemblance et du témoignage de Lucas fils.

Tel est le tour que donne à la discussion la position prise par M. Bode. Le style constaté par lui de l'œuvre, a rang de preuve absolue, à laquelle il faut que tout le reste s'accommode. Or cette position, prise ainsi, est une grande infraction aux règles de la critique.

Je ne dirai pas à M. Bode que son jugement n'est qu'une impression, qui ne saurait faire loi pour les autres : car un discernement exercé et dont les effets ont prouvé l'excellence, participe de la raison et de son empire universel. Je ne lui dirai pas que des raisons de sentiment ne sauraient tenir devant des arguments de fait : car les preuves intrinsèques ne sont pas des sentiments, et la critique qui prétendrait rejeter les indications qu'elles donnent, serait aussi faible que bornée. Non, les arguments de style ne sont pas incapables de balancer les arguments de fait ; mais à une condition, c'est que leur puissance soit en proportion de la résis-

tanee qu'ils reneontrent. Plus il est diffieile d'interpréter les faits eonformément aux preuves appuyées sur le style, plus il faut que celles-ci soient fortes et convaineantes.

Or iei, les faits parlent contre les raisons de style avec une éloquenee exeeptionnelle. Ils les anéantissent, ils les préviennent, ils en rendent l'examen inutile. Et contre eette clarté aveuglante des faits, quelles raisons de style est-ee qu'on propose ? Les plus vagues, les plus fuyantes, les plus faiblement motivées. Que dit-on? Qu'il est impossible qu'un « eolleetionneur ou un artiste » s'y trompe. Qu'« aucun doute n'est possible pour quieonque a l'habitude de faire la différence entre les œuvres d'art anciennes et modernes, entre celles qui sont vraies et eelles qui sont fausses. »

Aucun doute n'est possible ? Nous doutons cependant. Nous faisons mieux que douter, nous croyons être sûrs. C'est peut-être que nous ne savons pas faire la différenee de l'ancien et du moderne, du vrai et du faux. Qu'on nous l'apprenne donc. Qu'on nous dise ee qui, dans le buste, authentique son antiquité, quels caractères, quels traits, eapables d'emporter la eertitude, eertitude triomphante, eertitude absolue, nous ont échappé. A des affirmations si nettes voilà ce qu'il faudrait ajouter. Mais point. Nulle raison, pas un bout d'analyse. *Aucun doute n'est possible*, et c'est tout. Pourquoi ne pas dire tout simplement et sans plus d'ambages : j'ai raison.

Ainsi, les preuves de fait sont péremptoires ; M. Bode prétend les détruire par des raisons de style proportionnées à cela ; et ees raisons manquent. Elles manquent. non pas en soi seulement, elles manquent chez

lui, dans sa défense. Tout ce qu'on trouve sous sa plume n'est qu'une affirmation, réitérée, je l'avoue, avec force, avec ascendant, avec empire, mais non expliquée.

Chose notable, c'est du côté de l'attaque que se trouve l'analyse dont M. Bode se dispense. Les raisons de style sont produites par ceux pour qui militent les raisons de fait. On lui oppose ce que son buste montre 1° de conforme à l'original de Léonard (ou de son école) dans la face, 2° de « dessus de pendule » dans le profil. Cela est net, cela est précis, cela doit être admis ou refusé. M. Bode ne le refuse ni ne l'admet ; il n'en parle pas. Il fuit ces précisions dangereuses, il fait retraite dans les assertions banales, et cela sur son terrain de choix, à propos de style, dans le genre de preuve qu'il a choisi.

Car d'ajouter en général que le buste est parfaitement beau et qu'il rappelle les figures de Léonard, c'est ne rien dire. Eh oui, il les rappelle, puisqu'il en est copié. En quoi cela prouve-t-il son authenticité ? Quant à la beauté, il en est de plus d'un genre. Qui doute que Richard Cockle Lucas ait été capable de faire beau dans le sien ? M. Bode dira que le beau de son buste n'est pas celui dont Richard C. Lucas fut capable. Mais il néglige de dire en quoi ces genres diffèrent. Il néglige de le dire, il ne le dira point, il ne saurait le dire. Et dans ce grand silence les faits restent.

NOTE. — Ce qui précède ne fait pas mention d'un examen direct de la pièce. Je ne l'ai vue qu'en 1920 au musée de Berlin où elle est encore. Que le lecteur me permette de recopier simplement mon carnet de voyage :

La Flore de cire m'a fait pitié. C'est un plat, sot et grimaçant morceau, dont l'auteur avéré Richard C. Lucas, s'est diverti dans

les cheveux à imiter le travail ancien. Il a moins réussi dans la sécheresse des surfaces, la raideur des angles dans les paupières par exemple, le déséquilibre du regard, la maigreur des volumes, enfin dans l'expression d'ensemble niaise et vulgaire, malgré l'apprêt du sourire. La vue de la pièce ne dément ni les photographies que j'en avais regardées, ni la provenance.

LA VÉNUS DE VÉLASQUEZ CONTESTÉE

Les procès en faux se suivent et ne se ressemblent pas. Après celui qu'on a fait à M. Bode, en voici un où se trouve engagée la société anglaise du Fonds des Musées Nationaux. Mais le fait est bien différent.

Quant au premier, on a vu qu'il était impossible à M. Bode de le gagner ; au contraire l'embarras récemment soulevé en Angleterre, part d'un principe des plus frivoles. En soi il n'a pas d'importance : ce serait même assez pour n'en rien dire ; mais le bruit qu'il a fait oblige à en parler.

*
* *

Il s'agit de la fameuse Vénus de Vélasquez, orgueil depuis quatre ans de la Galerie Nationale de Londres. On se souvient du prix qu'elle fut payée. Ce ne fut pas moins de 1.125.000 francs. Somme énorme, mais qu'on ne peut critiquer, si elle est dépensée pour un chef-d'œuvre, quand ce chef-d'œuvre est convoité. Ce sont les conditions modernes de certaines ventes, par lesquelles il est nécessaire que passent les grands musées

Paru dans les *Arts*, mai 1910.

qui ne veulent pas abdiquer. La question n'est pas si le tableau vaut l'argent, elle est s'il mérite qu'on l'achète. Ce point consenti, il faut absolument, en trouvant que c'est trop cher, payer. C'est ainsi que, l'année dernière, le portrait de la Duchesse de Milan par Holbein est devenu la propriété de la galerie de Londres au prix de 1.800.000 francs.

Du reste, n'omettons pas de dire qu'en pareil cas, le nom du peintre joue un rôle beaucoup plus important que dans les ventes ordinaires : car de telles enchères ne s'engagent qu'entre les premières collections du monde, pour qui le nom du maître ajouté à l'ouvrage n'est pas seulement une garantie, mais un trophée. L'Ariane du Titien, la Madone Sixtine de Raphaël, la Joconde de Léonard, cela ne signifie pas seulement un chef-d'œuvre authentiqué par un grand nom, cela proclame une possession glorieuse, due tantôt à une antiquité de mécénat de la part de la maison régnante, tantôt à l'adresse et au goût des amateurs de la nation, tantôt à la résolution et à l'effort d'argent de tout un peuple.

Dans le cas des enchères en question, c'est d'un tel effort qu'il s'agit. On estime, on loue cet effort ; on comprend la gloire qu'en retire la nation quand on le voit emporter les œuvres de Raphaël, d'Holbein ou de Vélasquez, mais non pas des ouvrages anonymes, fussent-ils dignes de ces grands noms. Un amateur paie quatre-vingt mille francs un Rembrandt, qu'il découvre être un magnifique Bramer ; il se console avec le talent du peintre ; c'est un petit échec d'amour-propre et d'argent ; mais que l'orgueil national anglais ait fait un effort d'un million pour acquérir, sous le nom de

Vélasquez, un Mazo, quelle ridicule, quelle humiliante aventure ! C'est pourtant ce que, le matin du 5 avril dernier, le *Morning Post* annonçait à ses lecteurs.

Deux journaux, dont le *New-York Herald*, transmirent la nouvelle à Paris. Depuis, la plupart ont parlé. Les commentaires eurent lieu sur un ton de plaisanterie ; ils étaient favorables à la thèse du faux. Seul M. Thiébault-Sisson, dans le *Temps*, vit que la nouvelle ne valait rien, et le dit.

Elle consistait en ceci. Un critique anglais, M. Creig, venait de découvrir dans le coin d'en bas à gauche du tableau, environ trente centimètres au-dessous du pied de la Vénus, un chiffre que le *Morning Post* a publié, dans lequel il reconnaît deux monogrammes, l'un formé de J B, l'autre de D M ; chiffre complet : J B D M, signifiant Juan Bautista del Mazo. On sait que Jean-Baptiste del Mazo fut le gendre de Vélasquez et qu'il a imité son style. Quatorze tableaux de lui sont au musée du Prado, et, sur l'autorité de M. Carle Justi, on considère maintenant comme son ouvrage la célèbre famille du musée de Vienne (n° 603), longtemps regardée comme celle de Vélasquez peinte par lui-même.

Il faut savoir que, plusieurs ayant pris goût à ce transfert d'attribution, d'autres tableaux de Vélasquez, qu'aucun soupçon n'avait effleurés jusque-là, se sont vus tout à coup contestés. L'ouvrage de M. Beruete sur le maître, publié à Paris en 1898, donne place à plusieurs de ces rectifications. Il introduit une liste précise des ouvrages auxquels il convient de restreindre l'attribution à Vélasquez. De cette liste est exclu, entre autres, le portrait de Pulido Pareja, de la Galerie Nationale de

Londres. Ce portrait est fort beau. A qui donc l'attribuer ? A Baptiste del Mazo ; M. Beructe n'y manque pas.

Voilà donc Mazo à la mode. Quoi de plus naturel que de lui donner la Vénus ? Un Vélasquez de plus à restituer à ce peintre : cette ouverture devait plaire d'autant plus, que le tableau étant plus célèbre, piquait davantage l'esprit de contradiction. L'apparence d'une signature, en s'y ajoutant, faisait merveille. Les lettres d'approbation affluèrent. Le *Morning Post* les publiait au milieu de protestations diverses. Pendant plusieurs jours, trois des larges et longues colonnes du journal furent occupées par ce qu'on voulait bien y appeler une controverse. A la Galerie Nationale ce fut une presse effroyable.

Les visiteurs armés de loupes s'écrasaient devant le tableau. La visite du musée en fut gênée. Il fallut prendre le parti de faire payer l'accès du tableau contesté. Ainsi, l'affirmation lancée par M. Creig prenait une importance considérable.

Cependant, à la considérer en soi, les gens au fait de ces choses devaient la trouver frivole. L'opinion de ces derniers est très bien exprimée dans cette réponse faite par M. Jean Guiffrey à un correspondant du *Morning Post*, venu pour le consulter au Louvre : « Rien n'est si facile que de s'imaginer trouver une signature sur un tableau où il n'y a rien. Nous en avons au Louvre d'incessants exemples. Des craquelures dans la pâte, quelques traits laissés par le pinceau, forment aisément des caractères dans l'imagination d'un homme qui a regardé longtemps un endroit de tableau. » Ajoutez que c'est à travers la vitre dont sont couverts tous les

tableaux de Londres, que M. Creig avait examiné celui-là ; ajoutez que les caractères publiés dans le journal donnaient parfaitement l'impression de traits de hasard sollicités. Sans l'avouer, M. Creig le reconnaissait lui-même, en les donnant non pour des lettres, dont la forme est toujours plus ou moins rigoureuse, mais pour des monogrammes, où l'on peut supposer tout le caprice qu'on veut.

Ces considérations prenaient beaucoup de force quand on se rappelait qu'avant d'être acheté par la société du Fonds des Musées Nationaux, la Vénus avait été exposée de longs jours chez Agnew, à portée de l'examen le plus attentif, sans verre, et que des hommes déclarés contre le projet d'achat, parce qu'ils trouvaient soit le prix trop haut, soit le tableau trop faible, n'avaient rien signalé de semblable. Intéressés à contrarier ce projet (quand la moindre apparence d'une signature étrangère était capable, en devenant publique, de le compromettre ou même de l'empêcher), ils n'ont rien dit. C'est qu'ils n'avaient rien vu. Et comme ils devaient faire tous leurs efforts pour voir, c'est qu'il n'y avait rien à voir.

Voilà comme on raisonnait. M. Sidney Colvin fit valoir ce point de vue dans une lettre qui est un chef-d'œuvre de bon sens. Il ajoutait qu'outre le mérite de l'ouvrage et sa conformité au faire de Vélasquez, son authenticité s'appuyait d'une *muséographie* solide.

M. Mac Coll écrivant à son tour, reprit ce point devant les lecteurs, renvoyant au résumé de l'histoire du tableau qu'a donné M. Claude Phillips dans le Rapport du Fonds des Musées Nationaux de l'année 1905. Le résumé de ce rapport ne sera pas de trop ici.

Il achèvera de montrer à quel point la découverte qu'on avait annoncée, était contraire à la vraisemblance.

*
* *

Chacun sait que la Vénus de Vélasquez a longtemps séjourné à Rokeby Hall, où elle entra en 1808, achetée par M. Morritt. Elle provenait de M. Wallis, lequel l'avait acquise de Godoï, connu sous le nom de Prince de la Paix, et son dernier possesseur en Espagne. De Rokeby sa réputation s'était rapidement étendue par toute l'Angleterre. Exposée publiquement à Burlington House en 1890 dans une des expositions d'hiver où figurent les peintres anciens, elle y obtint un succès dont le souvenir durait quand l'acquisition en fut faite. Voici maintenant quelles traces on trouve de ce tableau avant qu'il n'entrât dans les collections anglaises.

Dans son Voyage en Espagne (*Viaje de España)*, publié à Madrid en 1776, Antoine Ponz en fait mention. Elle était alors chez le duc d'Albe ; il la nomme *célèbre*. « La célèbre Vénus, dit-il, vue de dos, couchée, ses traits reflétés dans un miroir sur lequel elle dirige sa vue. » Remonter de cette mention à des temps plus lointains n'a pu se faire sans difficulté. Une première trace incertaine, combattue par de certains textes fut proposée, puis abandonnée. Elle fut abandonnée surtout quand, grâce à des remarques nouvelles, le fil que voici fut saisi.

La maison d'Albe était héritière de la maison d'Olivarès. Elle avait hérité de ses biens, ses collections de peinture étaient devenues les siennes en 1688, un peu moins de cent ans avant le témoignage de Ponz,

par le mariage du duc chef de cette maison, avec Catherine de Haro, comtesse et duchesse d'Olivarès. unique héritière du nom. Tout engage donc à rechercher dans les collections d'Olivarès les plus anciennes mentions de la Vénus.

Deux inventaires existent des peintures appartenant au comte et duc père de Catherine, Don Gaspar de Haro, qui fut gouverneur de Naples. Le second de ces inventaires est consécutif à sa mort, arrivée en 1688 ; le premier avait précédé l'embarquement des peintures pour Naples. Or l'un et l'autre contiennent l'article que voici : « Une Vénus grande comme le naturel, nue et couchée, avec un enfant qui lui présente un miroir dans lequel elle se regarde. Le tableau de Vénus est un original de Don Diego Vélasquez. » Ainsi, en 1682, le tableau de la Galerie Nationale de Londres, partie des collections Olivarès, y était garanti ouvrage de Vélasquez.

Or Vélasquez mourut en 1660 ; cette attestation n'est donc postérieure que de vingt-deux ans à sa mort ; de plus elle est fournie par la propre famille d'un des plus grands seigneurs de l'Espagne, Don Gaspar de Gusman duc d'Olivarès, ministre de Philippe IV, qui fut le protecteur de Vélasquez et son introducteur à la cour.

Voilà des quartiers éclatants, et qui pour quelque ouvrage que ce soit, composent une magnifique authenticité. Cependant l'admiration publique ne les avait pas attendus pour paraître ; Beruete est le premier qui les ait mis au jour ; venant après le fait constaté de l'admiration qu'il excita, cette histoire retrouvée du tableau prend donc une force irrésistible.

*
* *

En attendant, des correspondants improvisés envoyaient chaque jour au *Morning Post* les communications les plus extravagantes. L'un se rappelait avoir entendu dire que le tableau avait été changé (1), un autre rapportait l'opinion d'un excellent juge des choses d'art, qui n'avait pas hésité, lorsqu'elle fut achetée, à lui confier que la Vénus ne pouvait être authentique ; une dame proposait que le tableau fût attribué à Raphaël Mengs (2), qui, disait-elle, avait quelquefois imité Vélasquez.

M. Creig réclamait des juges. C'était admettre comme

(1) Pour le divertissement du lecteur, voici cette lettre, tirée du *Morning Post* du 7 avril. Elle est signée d'une dame et donnera l'idée de ce qui s'est imprimé pendant quinze jours à ce sujet :

« Monsieur, à propos de votre article d'hier sur la Vénus de la Galerie Nationale, je ne crois pas qu'il soit sans intérêt de vous dire qu'une tradition que je tiens de la famille de ma mère (laquelle était espagnole d'origine), assurait que ce tableau avait fait partie quelque temps de la collection des rois d'Espagne et qu'un de ces rois ayant un jour découvert qu'il n'était pas de Vélasquez, le donna en présent de noces à l'une des dames de la Cour, Ramona Vizzigaray, qui épousait le médecin du roi, Corbella. Leur fille Marie emporta le tableau lors de leur émigration dans l'Amérique du Sud au temps de la Révolution française. Depuis lors il a disparu, mais un de mes parents d'Espagne, qui vint en Angleterre il y a trois ans, m'a raconté la chose. Son explication était qu'à une certaine époque le tableau en question avait servi à remplacer un tableau de la collection de Rokeby. Ma mère, Miss Grenfell, descendait par sa mère de Ramona Vizzigaray.

« Veuillez agréer, etc... »

(2) *Morning Post* du 8 avril. « Monsieur, il est probable que M. Creig fournira la preuve de ce qu'il avance, que le peintre de la Vénus est Mazo ; mais s'il n'en était pas ainsi, oserai-je proposer une autre attribution : celle du tableau à Raphaël Mengs ? Raphaël Mengs admirait beaucoup Vélasquez, cela cent cinquante ans *avant que Whistler l'eût découvert*, et la technique de Raphaël Mengs rappelle, autant que je puis m'en souvenir, celle de la Vénus. Mais Monsieur, je vais en voyage, le temps me manque de vérifier ce que je dis. Je vous l'envoie seulement à titre d'indication.

« Veuillez agréer, etc... »

évident pour tous qu'il y avait quelque chose à juger ; mais c'est là justement ce qui faisait question. Du seul fait de son affirmation, portée contre l'évidence et en fait contestée, est-ce qu'il y avait un problème ? Non pas. Fantaisie contre certitude ne vaut. Tout ce qu'on pouvait admettre était de le convier à un nouvel examen du tableau, pour lui montrer qu'il avait tort.

J'insiste sur ce point, car M. Creig se défend. Peut-être il continuera de se défendre, de demander des examens nouveaux, soit sur pièce, soit sur cliché photographique. Spectateurs que nous sommes de cette agitation, curieux de la seule vérité, mais désireux de ne voir troubler les certitudes qu'à bon escient, nous ne devons pas omettre un point si important. Il n'y a pas de procès, il n'y a qu'un réclamant, réclamant d'une réclamation si manifestement futile, qu'il n'y a pas lieu d'instruire.

Vingt personnes, dont plusieurs sont honorablement connues, sir William Richmond, lord Ronald Gower, etc. ont écrit pour dire que le tableau, à cause de son style, ne pouvait pas être de Vélasquez. Mais ce n'est pas de quoi il s'agit ; il s'agit d'initiales prétendûment retrouvées sur la toile. Or personne n'ose dire qu'il les a vues ; M. Creig reste seul à affirmer cela, à l'affirmer de façon décisive. Ceux qui se portent à son secours, ne lui donnent d'autre appui que d'assurer que sa prétendue découverte n'a rien qui les étonne. D'un appui ainsi formulé, il n'y a pas lieu de tenir compte. Il y en aurait peut-être, peut-être le procès serait ouvert, si tous ces gens affirmaient l'existence des initiales alléguées. En l'absence de cette affirmation, toute sanction autorisée devait suffire.

Un groupe composé des premiers connaisseurs et érudits de l'Angleterre a pris sur soi de la fournir. Ils se sont réunis à la Galerie Nationale, et, le verre ôté, ont examiné le tableau. M. Creig s'étant présenté, on le pria de désigner l'endroit où il lisait ses monogrammes. Aucun de ces messieurs n'ayant pu discerner les caractères qu'il a fait publier, l'épreuve parut concluante. Le groupe tomba d'accord de signer un papier fut communiqué aux journaux et qui se termine en qui ces termes : « En conséquence de cet examen, auquel M. Creig fut présent, nous nous sommes convaincus que les traits et craquelures découverts par lui et qu'il nous a montrés, n'offrent en réalité les vestiges d'aucun monogramme ou signature. » Au bas de cette constatation figurent les noms de MM. Claude Phillips, Herbert Cook, Lionel Cust, Roger Fry, Holmes, Witt. Mac Coll et Sidney Colvin.

Pour tous les gens de bon sens, la cause est entendue. On ne demandera plus si Mazo a signé un tableau digne de Vélasquez et mentionné comme son ouvrage dans la cabinet d'un grand d'Espagne vingt-deux ans après la mort du peintre. Tout ce qu'il plaira d'élever de nouvelles difficultés ou de ressusciter d'anciennes chicanes à cet égard, devra se passer de l'appui que M. Creig se flattait d'avoir découvert.

***

Maintenant, il ne manque pas de gens aujourd'hui qui déclarent vouloir davantage. Ces attributions d'inventaires, même anciens, ne les contentent qu'à moitié. Ils veulent des textes de commandes et des reçus. D'au-

tre part, les mêmes gens sont toujours prêts à douter de l'authenticité d'un tableau sur les résultats allégués de quelque examen intrinsèque. Les épurations de catalogues des maîtres à la façon de Morelli, ont le plus grand crédit auprès d'eux. A quelque érudit qui survient et dit : « Ceci en est, cela n'en est pas », ils sont enclins à faire confiance.

De cette grande exigence en matière de témoignages, de cette grande crédulité quand il s'agit d'analyse, s'est engendré le genre de scepticisme dont la Vénus de Vélasquez vient d'éprouver le brutal assaut : ce scepticisme a fait tout le succès de M. Creig, dont les raisons en soi étaient la faiblesse même. La patrie de ce scepticisme est l'Allemagne ; il est plus répandu en Angleterre qu'en France, où Morelli n'a presque pas fait de disciples. Contre ce scepticisme, je remarquerai deux choses.

Premièrement, il est fou de croire que tout ouvrage d'un disciple, habile imitateur d'un maître, puisse être distingué par la seule analyse du tableau. Il n'est pas moins fou d'imaginer que tout ce qui déroute un connaisseur dans l'examen de l'œuvre présumée d'un maître, emporte la désattribution. Ces conséquences sont souvent légitimes ; pour un certain nombre d'ouvrages il sera toujours impossible de s'y fixer. Certains peintres ont eu des disciples qui les ont singés à s'y méprendre. Certains autres ou les mêmes parfois ont eu dans leurs ouvrages des variétés de style et d'exécution singulières. Ainsi la critique fondée sur le seul examen des œuvres ne peut se suffire à elle-même ; elle a des bornes, et souvent fort étroites.

En second lieu et quant aux témoignages, prétendre les réduire aux pièces comptables est fou. Il y a vingt

cas contre un où la connaissance des peintres et de leurs ouvrages repose sur tout autre chose. Cependant la solidité de cette connaissance se vérifie par les mille concordances des différentes affirmations entre elles. On ne se trompe donc pas à cet égard en faisant foi aux vraisemblances communes.

Ces vraisemblances sont acquises en ce qui concerne la Vénus de la Galerie Nationale de Londres ; elles sont égales aux vraisemblances qui garantissent l'authenticité de cinq cents tableaux illustres en Europe. Et quant au mérite de l'ouvrage, les meilleurs juges l'ont reconnu. Nous attendrons une définition circonstanciée et méticuleuse de la pratique de Mazo, mise en opposition certaine avec la manière de la Vénus, pour croire que ceux qui y reconnaissent Mazo, font autre chose que s'amuser. Plusieurs fois, au cours de la querelle, le Mars de Vélasquez, du musée de Prado, a été cité en exemple de ce que fut le style du maître dans le genre mythologique. En mille endroits de ce tableau pourtant, on saisit la ressemblance d'exécution et de style avec la Vénus.

Une réflexion pour finir. Un des admirateurs du tableau a été Lawrence, l'un des plus grands peintres de l'Angleterre et le premier connaisseur de son temps. Lawrence fut l'ami d'Angerstein, dont la collection a formé le noyau de la Galerie Nationale. Il fut aussi le conseiller de Peel, dont les tableaux y tiennent une si grande place. On a donc le droit de le regarder un peu comme le créateur de ce musée. Rappeler que c'est Lawrence qui fit acheter à Morritt la Vénus de Vélasquez, et qu'ainsi son autorité à part encore dans cet illustre achat, ne sera donc pas mal à propos.

TABLE DES NOMS PROPRES

Aaron (Michel), p. 30.
Abd-el-Kader, p. 32.
Aicard (Jean), p. 77.
Albe (Duc d') en 1776, p. 283.
Amiel, p. 222.
Angelico (Fra), p. 194, 195, 199, 214.
Angerstein amateur, p. 289.
Aoust (d') amateur, p. 17.
Apelle, p. 168.
Ariès (Nel), p. 218 à 222.
Aristote, p. 5.
Astruc (Zacharie), p. 76.

Bachelier peintre, p. 29, 61, 193.
Bacon, p. 168.
Baglione historien, p. 193.
Baptiste Monnoyer, p. 72.
Baroche, p. 8, 11, 18.
Barthélemy peintre, p. 24.
Baudelaire, p. 69, 71.
Beauvois amateur, p. 31, 32.
Beaujon amateur, p. 16.
Belloc peintre, p. 29.
Béranger, p. 31.
Bergeret amateur, p. 15, 16, 17.
Berlioz, p. 80, 82.
Beruete historien, p. 280, 284.
Blanche (Jacques), p. 83.
Blémont (Emile), p. 77.
Blondel de Gagny amateur, p. 19.
Bode critique, p. 266 à 277, 278.
Boilly, p. 24.
Boizot sculpteur, p. 16.
Bol (Ferdinand), p. 62.
Bonvin, p. 66.
Bossuet, p. 176.
Botticelli, p. 212.
Bouchardon, p. 47.
Boucher, p. 8, 9, 15, 18, 22, 23, 81, 216
Bouguereau, p. 241.
Bourdon (Sébastien), p. 240.
Bracquemond, p. 69.
Bramer peintre, p. 279.
Brenet peintre, p. 24.
Buchanan marchand, p. 269.
Burke, p. 144.
Burnand, p. 209.

Caffiéri, p. 48.
Carlyle, p. 227.
Carolus-Duran (Durand dit), p. 63.
Carpeaux, p. 28 à 57.
Carpeaux (Mme), p. 28, 45, 52, 53, 55.
Carraches (les), p. 182, 261.
Carrier-Belleuse, p. 30.
Carrière, p. 255.
Caulet d'Hauteville amateur, p. 19.
Chabrier, p. 81.
Champfleury, p. 69, 71.
Charles Ier, p. 148.
Chardin, p. 8, 9, 10, 74, 81.
Chardon-Lagache (Mme), p. 52.
Chennevières (Marquis de), p. 46, 53.
Chérier (Bruno) peintre, p. 31, 50, 54.
Choffard, p. 17.
Clodion, p. 16.
Clouzot (Henri), p. 187 à 190.
Colbert, p. 118.
Colvin (Sidney) critique, p. 287.
Colonna (Victoire), p. 228.
Cook (Herbert) amateur, p. 287.
Cooksey, p. 270.

Coppée, p. 122.
Corbella médecin, p. 285.
Cornelius, p. 262, 263.
Corrège (le), p. 8, 18, 150, 155, 156, 194, 233.
Cortone (Piètre de), p. 8, 11.
Cotton historien, p. 142.
Courbet, p. 59, 66, 68, 69.
Coustou (Guillaume), p. 47.
Coypel (Antoine), p. 192.
Coysevox, p. 47.
Creig critique, p. 280 à 289.
Crosnier amateur, p. 21.
Crozat amateur, p. 19.
Cust (Lionel) critique, p. 287.

Dante, p. 36.
David, p. 7, 8, 15, 26, 27, 37, 58, 66, 170, 171.
Dandré-Bardon peintre, p. 158.
David (Mme), p. 26.
David (Emeric) historien, p. 29.
Decamps, p. 59.
Delaborde (Comte Henri) historien, p. 159.
Delacroix, p. 59, 69, 71, 226.
Delessert amateur, p. 127.
Delille, p. 116.
Delorme (Philibert), p. 187.
Demidof (Prince) amateur, p. 39, 53.
Denis (Maurice), p. 174 à 180, 188, 262, 263.
Descartes, p. 249.
Desvallières, p. 243 à 255, 215.
Diderot, p. 13, 14.
Dominiquin (le), p. 216, 261.
Doucet amateur, p. 48.
Dou (Gérard), p. 19, 208.
Dubarry (Mme), p. 14.
Dubourg (Mlle), p. 78, 79.
Dumas fils, p. 52, 53.
Durer (Albert), p. 212.
Duret sculpteur, p. 31, 37.

Edwards graveur, p. 74, 78.
Eisen, p. 29.
Eugénie (l'impératrice), p. 41, 52, 53.
Esnault-Pelterie (Mme) amateur, p. 79.

Falconet, p. 48.
Fagus (Faillet dit), p. 203 à 208, 211.
Fantin-Latour, p. 58 à 83.
Fantin père, p. 39.
Ficin (Marsile), p. 238.
Flameng (François), p. 198 à 200.
Flandrin (Hippolyte), p. 241, 242, 264
Franklin, p. 23.
Forty ciseleur, p. 16.
Foucart amateur, p. 30, 38.
Foucart (Anna), p. 38, 44.
Fould amateur, p. 39.
Foivard (Mlle) sculpteur, p. 57.
Fragonard, p. 7 à 27, 216.
Fragonard (Alexandre), p. 7.
Fragonard (Mme), p. 15, 25, 26.
Fromentin, p. 194.
Fry (Roger) critique et peintre, p. 287.

Gaignat amateur, p. 19.
Galland peintre, p. 240.
Garnier architecte, p. 43, 52.
Gauguin, p. 222.
Gebhardt peintre, p. 209.
Gérard (Baron), p. 45.
Gérard (Mlle) peintre, p. 15, 25, 27.
Géricault, p. 29.
Gérôme, p. 52.
Giordano (Luca), p. 8.
Giorgione (le), p. 47, 69.
Giotto, p. 190, 191, 194, 195, 225, 236.
Girodet, p. 61.
Godoï prince de la Paix, p. 283.
Goncourt (les), p. 11, 20, 43, 67, 188.
Gondouin architecte, p. 99.
Goujon (Jean), p. 47.
Gouthière ciseleur, p. 16.
Gower (Lord Ronald), p. 286.
Gozzoli (Benozzo), p. 185.
Goya, p. 245, 250.
Granet, p. 66.
Grenfell critique, p. 285.
Gros (Baron), p. 45.
Groult, amateur p. 15.
Gruenwald, p. 246, 254.
Guide (le), p. 176, 241.
Guiffrey (Jean), p. 281.
Guimard danseuse, p. 15.

Hallays (André), p. 86, 180 à 182, 183, 197, 241.

Hals (Frans), p. 70
Haro (Gaspard de), p. 284.
Haussmann, p. 84, 88, 89, 92, 108, 112.
Hervilly (Ernest d'), p. 77.
Hiolle sculpteur, p. 51.
Holbein, p. 163, 279.
Hollande (François de)peintre, p. 173, 174, 229.
Houdon, p. 48.
Hugo (Victor), p. 250, 279.

Indy (Vincent d'), p. 80.
Ingres, p. 60, 145, 191 241 245, 250.

Jacotot philosophe, p. 29.
Jacob ébéniste, p. 16.
Jansen traducteur, p. 142.
Jeanron, p. 63.
Johnson, p. 144, 151.
Jouvenet, p. 190, 192.
Jullien, p. 81.

Karr (Alphonse), p. 39.
Kaulbach, p. 262, 263.
Keppel amiral, p. 147.

Lafosse, 192.
Lairesse (Gérard de), p. 162.
Laran (Jean), p. 237 à 239.
Lasteyrie (Ferdinand de), p. 87, 91, 96, 98, 105.
La Touche, p. 190 à 193, 195, 197, 234, 241.
Lavallette (Mme de), p. 40.
Lavergne (Claudius) peintre verrier, p. 241.
Lawrence (Thomas), p. 289.
Lebrun peintre, p. 9, 72.
Lebrun-Pindare, p. 131.
Lecoq de Boisbaudran, p. 62.
Ledoux architecte, p. 115.
Lefranc (Abel), p. 187.
Lefuel, p. 33, 42.
Legros sculpteur, p. 240.
Legros peintre, p. 62, 66.
Leighton (Frédéric), p. 63.
Lemaire sculpteur, p. 32.
Lemoyne peintre, p. 98.
Lesueur, p. 162, 216, 261.
Liet (Victor) peintre, p. 30.
Liguori (Saint Alphonse de), p. 176.
Lippi (Filippo), p. 210.
Long marchand, p. 267, 268
Louis XIV, p. 101.
Louis prince impérial, p.48, 49.
Lucas (Richard Cockle) sculpteur, p. 266 à 277.
Lucas (Albert Durer), p. 267, 268, 269, 270, 271, 274.

Mabille de Poncheville (André), p. 57.
Mac Coll, p. 195 à 198, 241, 282, 287.
Maître (Mme), p. 81.
Malher, p. 102.
Malone historien, p. 142.
Mancini peintre, p. 73.
Manet, p. 69, 71, 76, 79, 81, 214.
Mann, p. 267, 268.
Marcille amateur, p. 17.
Marguillier (Auguste), p. 212 à 218, 250.
Marks (Murray) marchand, p. 267.
Mathilde (la princesse), p. 39, 40, 48.
Maurras (Charles), p. 219.
Mazo (Jean-Baptiste del), p.280, 281, 289.
Meignen, p. 56.
Memling, p. 191.
Mengs (Raphaël), p. 145, 170, 171, 285.
Metzu, p. 19, 24.
Michel-Ange, p. 10, 32, 37, 47, 156, 157, 158, 172 à 265.
Michel (André), p. 173 à 174, 175.
Miéris, p. 19.
Mignard, p 241.
Monet (Claude), p. 76.
Morelli critique, p. 288.
Morice (Charles), p. 255 à 257.
Morgan (Pierpont), p. 25.
Morrison amateur, p. 269.
Morritt amateur, p. 283.
Murat (Princesse Anne), p. 45.
Myron, p. 149.

Napoléon III, p. 32, 33, 41, 42, 52.
Natoire, p. 8, 11.
Néri (Saint Philippe de), p. 193.
Netscher, p. 19.
Nieuwerkerque (Comte de), p. 39, 40.

Northcote peintre et historien, p. 142.

Olivarès (Duc d') en 1688, p. 284.
Olivarès (Duchesse d') en 1688, p. 184.
Orcagna, p. 214.
Orléans (Duc d') fils de Louis-Philippe, p. 100.
Orsel, p. 189, 203.
Ottin sculpteur, p. 62, 64.
Oudry, p. 22.
Overbeck, p. 189, 195, 203, 242, 262, 263, 264.

Pahin de la Blancherie, p. 16.
Pajou, p. 48.
Pascal, p. 168.
Pater, p. 29.
Peel (Robert) ministre d'Etat et amateur, p. 289.
Pelletan (Camille), p. 77.
Pelouze (Mme), p. 48.
Penguern (de), p. 257 à 261.
Perugin, p. 210, 241.
Philips (Claude) critique, p. 282, 287.
Pie X, p. 185, 220 221.
Piennes (de) amateur, p. 40.
Platon, p. 173, 174, 176.
Poëte (Marcel), p. 86, 92.
Pompadour (Mme de), p. 23.
Ponz (Antoine), p. 283.
Poussin, p. 62, 156, 162, 182, 216, 261.
Puget, p. 47.

Racine, p. 204.
Raczinsky historien, p. 173.
Raimbaud amateur, p. 45.
Raphaël, p. 10, 47, 60, 67, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 176, 182, 188, 216, 233, 240 254, 259, 260, 279.
Régamey (Guillaume), p. 29.
Rembrandt, p. 18, 19, 21, 22, 60, 62, 65, 67, 155, 191, 199, 214, 279.
Renoir, p. 76.
Restout, p. 190.
Reymond (Marcel), p. 208 à 211.
Reynolds, p. 11, 142 à 171, 211, 233.
Ribéra, p. 208, 254.
Ribot peintre, p. 66.
Ricard peintre, p. 63.
Richardson peintre, p. 146, 147.
Richardson fils critique, p. 146, 147, 148.
Richmond (Sir William), p. 286.
Rimbaud, p. 77.
Riquet (Paul), p. 239 à 243.
Robert (Hubert), p. 12, 16.
Rodin, p. 204.
Roland sculpteur, p. 48.
Rolland (Romain), p. 200 à 203.
Ronsard, p. 100.
Rousseau, p. 23, 129.
Rousseau (Henri), p. 193 à 195.
Rousseau de la Rothière, p. 16.
Rubens, p. 18, 62, 144; 145, 146, 155, 156, 160, 162, 163, 194, 195, 214, 241, 242.
Rude, p. 30, 37.
Ruskin, p. 183.
Ruysdaël, p. 19.

Saly sculpteur, p. 29.
Saint-Non (Abbé de) amateur, p. 11, 12, 17.
Saint-Paul (Anthyme), p. 180.
Saint-Pierre (Bernardin de), p. 122.
Sassoferrato, p. 241.
Scheffer (Ary), p. 189, 195, 203, 241.
Schnetz, p. 38, 40.
Scholderer peintre, p. 78.
Schumann, p. 80
Shannon (Charles), p. 261 à 264.
Simpson marchand, p. 267, 268.
Sipierre (de) amateur, p. 52.
Sodoma, p. 214.
Solimène, p. 11.
Souday (Paul), p. 182 à 186.
Soumy graveur, p. 36, 38.
Sparks marchand, p. 267, 268.
Spink marchand, p. 267, 268.
Stirbey (Prince) amateur, p. 54, 55.
Striyensky (Casimir), p. 211 à 212.
Sully-Prudhomme, p. 118.

Taine, p. 158, 159.
Talleyrand, p. 142
Téniers, p. 67.
Thiébault-Sisson, p. 280

Tiépolo, p. 11.
Tintoret (le), p. 194.
Titien (le), p. 183, 211, 212, 224, 279.
Tréhouart amiral, p. 52.

Uhde p. 209.

Valade (Léon), p. 77.
Vanclève sculpteur, p. 47.
Vander Helst, p. 70.
Vander Heyden, p. 19.
Vander Meer, p. 65.
Van Dyck, p. 8, 62, 144, 148, 156 160, 162, 198.
Vaneau, p. 102.
Van Eyck, p. 191.
Vanloo, p. 8, 23, 60.
Velasquez, p. 47, 60, 62, 67, 278 à 289.
Verlaine, p. 77.
Véronèse, p. 62, 70, 155, 156, 159, 191, 192, 241.
Veuillot, p. 87.
Vignon architecte, p. 102.
Vinci (Léonard de), p. 225, 266 à 277, 279.
Viollet-le-Duc, p. 109, 180.
Vizzigaray, p. 285.
Vollon, p. 69.
Voltaire, p. 118.

W. (Dom) de l'ordre de Saint-Benoît, p. 222 à 237, 238, 242.
Wagner, p. 80.
Walferdin amateur, p. 17.
Wallis amateur, p. 283.
Walpole, p. 147.
Watteau, p. 29, 56.
Weill (David), p. 27.
Whitburn, p. 269, 270, 271, 274.
Whistler, p. 66, 69, 78, 285.
Witt (Sir Robert), p. 287.
Wouwerman, p. 19.

Zola, p. 76, 219.
Zurbaran, p. 194.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 5
Fragonard. 7
Carpeaux 28
Fantin-Latour 58
Les rues et monuments de Paris et leur avenir. . . . 84
Reynolds et ses doctrines sur la peinture. 142
Enquête sur l'art chrétien. 172
M. André Michel 173
M. Maurice Denis. 174
M. André Hallays. 180
M. Paul Souday 182
M. Henri Clouzot. 187
M. Gaston La Touche. 190
M. Henri Rousseau. 193
M. Mac Coll 195
M. François Flameng 198
M. Romain Rolland. 200
M. Fagus 203
M. Marcel Reymond. 208
M. Casimir Striyensky. 211
M. Auguste Marguillier 212
M. Nel Ariès 218

Dom W. de l'Ecole de Beuron. 222
M. Jean Laran 237
M. Paul Riquet. 239
M. Georges Desvallières 243
M. Charles Morice. 255
M. de Penguern. 257
M. Charles Shannon. 261
Conclusion. 264

Le faux Léonard du musée de Berlin. 266

La Vénus de Vélasquez contestée. 278

Table des noms propres 290

MAYENNE, IMPRIMERIE FLOCH